

عباس كيارستمي

سينما مطرّزة بالبراءة

ترجمة وإعداد: أمين صالح




عباس كيارستمي..

سينما مطرّزة بالبراءة

ترجمة وإعداد :

أمين صالح

إهداء إلى

طفول حدّاد..

التي بإيماءة بسيطة،

لكن آسرة، تتحالف مع

ضوء الصورة وظلها،

لتكشف لنا بهاء العالم.

مقدمة

مثلما فعلت مع كتابي السابق عن المخرج اليوناني ثيو أنجيلوبولوس، هذا الكتاب أيضاً لا يعتمد على التحليل النقدي لأعمال المخرج الإيراني الشهير عباس كيارستمي – وهي مهمة جوهرية، أساسية، وضرورية، لكنني لا أحسن القيام بها – بل يركّز بؤرته، هذا الكتاب، على ترجمة الحوارات التي أجريت مع هذا المخرج، المستمدة والمجمعة من مصادر مختلفة ومتعددة، وهي مواد خضعت للإعداد والترتيب والتنظيم، بحيث تقدم نظرة بانورامية شاملة (أو هكذا تطمح وتحاول) لعالم المخرج الإيراني الفذ، من وجهة نظره الخاصة. وهي تشتمل على أنشطته الفنية، آرائه، رؤاه، أفكاره، تأثراته، أساليبه، خلفيته الثقافية، تعدّد طاقاته الإبداعية وتنوّع اهتماماته وأنشطته الفنية والأدبية، شعريته الطاغية، المحيط المحلي الذي يتحرك فيه ويسبره بعمق بعين نافذة، فضلاً عن الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تشكّل ركائز أساسية في تجربته الإبداعية.

إضافة إلى الحوارات، يحتوي الكتاب على استعراض لأفلام المخرج، مع ترجمة لبعض المقالات الملفتة التي كتبها نقاد بارزون، أرى أنها تسلّط ضوءاً هاماً على جوانب مختلفة ومفيدة من تجربة كيارستمي السينمائية، الذي يعد واحداً من أهم وأبرز المخرجين في السينما العالمية المعاصرة، ويقر العديد من النقاد بنبوغ كيارستمي وعظمته كسينمائي متميز، استطاع بفضل إبداعاته – مع إبداعات سينمائيين إيرانيين لا يقلون أهمية - أن يضع الفيلم الإيراني على خارطة السينما العالمية، وأن يجعل من حضوره حدثا ثقافيا هاما.

عبر أفلامه الهامة والمتميزة، يسعى كيارستمي إلى خلق نوع جديد من السينما، سينما لا تعتمد على حبكة أو أحداث دراماتيكية أو مؤثرات خاصة وحيل بصرية أو ميزانية ضخمة أو نجوم محترفين، إنها سينما متقشفة لكن عميقة في الرؤية، تعتمد على إظهار التناقضات والمفارقات - الصارخة والكامنة أو المموهة - فيما هي تحتفي بالحياة اليومية، وتدعو إلى التأمل والتفكير، نائية عن الحالات الوجدانية الميلودرامية.

كيارستمي – كما يقول الناقد جوف أندرو - فنان لا يحقق أفلامه للاستهلاك بالمعنى السلبي المعتاد، لكن يحرّض جمهوره على التفاعل والتفكير والمساءلة، أن يصبح مشاركاً بفعالية في الفعل الإبداعي، كل أفلامه تقتضي التأويل عبر مستويات متعددة، وهو يدحض فكرة أن يكون لأعماله معنى واحد ثابت، يرفض أن تكون هناك قراءة نهائية للفيلم. إنه يتحاشى النمطية والمغالاة في التبسيط، مبتعداً عن الروح التقليدية التي تحكم الأعمال السائدة.

مدخل

سينما ذات امتلاء شعري

ما هي السينما؟

وكان رد عباس كيارستمي (في متحف الفن الحديث بنيويورك 2007): "هي الصورة التي لا تكون محصورة ضمن حدود ما تراه. إن لها طبقات عديدة مختلفة، وتلك الطبقات أحياناً تغمر الصور التي تراها، فلا تفكر إلا في هذه الطبقات. تلك هي السينما".

مع كل فيلم جديد، يمدّد كيارستمي التعريف بما تعنيه السينما، وما يمكن أن تكونه الأفلام.

يقول: "لدينا هذا الوسط (السينما) الذي من خلاله نطرح، دوماً وإلى الأبد، تلك الأسئلة الكبيرة: من نحن؟ ما الذي نفعله؟ ما هو الواقع؟".

* * *

عباس كيارستمي (المخرج، كاتب السيناريو، المونتير، الرسام، المصور الفوتوغرافي، الشاعر) لم يكن اسماً معروفاً وبارزاً في الأوساط السينمائية العالمية طوال عقدين من عمله في السينما، حتى عُرض فيلمه "أين منزل الصديق؟" (1987) في مهرجانات أوروبية، وبدأ يلفت أنظار النقاد العالميين إلى موهبته الاستثنائية، حيث اكتشفوا أن هناك "سينما لا تزال جميلة، تخاطب العقل وتتطلب تفكيراً وتأملاً، وقادرة على إثارة الدهشة(..) أفلام كيارستمي تتحدى أي بنية جمالية وتحليلية متوقعة".. كما تقول الناقدة لورا مولفي (Sight and Sound, June 1998).

ومع إحراز فيلمه "طعم الكرز" (1979) الجائزة الكبرى – مناصفةً – في مهرجان كان، بات كيارستمي يتبوأ المكانة البارزة، وصار موضع تقدير مختلف الدوائر السينمائية. وقد لقيت أفلامه الترحيب والاحتفاء في المهرجانات الدولية نظراً لقيمتها الفنية وعمق مضامينها وجدّة أشكالها.. وهو الآن يعد واحداً من أعظم المخرجين في السينما المعاصرة، الذين لديهم رؤية خاصة واستثنائية.

لدى كيارستمي الإحساس الحاد بالتراكيب البصرية- الصوتية، ولديه أسلوبه الخاص الذي يتميّز به، والذي نجده حاضرا في أفلامه، حيث تتكرر العناصر في أفلامه، كما هو الحال عند أغلب كبار المخرجين في السينما العالمية (بيرجمان، أنتونيوني، تاركوفسكي، فلليني، بريسون، أنجيلوبولوس.. وآخرين) الذين يعبّرون عن عوالمهم الخاصة بالعناصر ذاتها واللغة التي تميزهم.

إنه يحقق أفلاماَ تتحدى توقعات المتفرج الذي اعتاد على تقاليد معينة في صنع الأفلام، وفي الوقت نفسه يقدم أفكاراً فلسفية عن الوضع الإنساني على نحو بسيط ظاهرياً ودونما تعقيد. إنه يوظف البساطة المضلّلة لسبر قضايا مركّبة وشائكة، مؤكداً أهمية المادة أكثر من التقنية. يقول: "أظن أن التقنية من أجل التقنية هي كذبة كبرى، إذ إنها لا تطابق المشاعر الحقيقية والرغبات الحقيقية".

أكيرا كوروساوا، عملاق السينما اليابانية، أشاد بأفلام كيارستمي لبساطتها وعمقها وروعتها، واعتبره واحداً من كبار المخرجين في السينما العالمية المعاصرة. قال عنه: "عندما رحل ساتياجيت راي شعرت بكآبة وإحباط تام. لكن بعد مشاهدتي لأفلام كيارستمي، اقتنعت بأن الله قد اختار الشخص المناسب ليحل محل ساتياجيت راي".

فيرنر هيرزوغ قال: "نحن نعيش في عصر كيارستمي، لكننا لا نعرف هذا بعد".

كوينتن ترانتينو، الكاتب والمخرج الأمريكي، اعتبره من المخرجين العمالقة في العالم.

المخرج الإيطالي ناني موريتي حقق فيلماً قصيراً عن افتتاح فيلم كيارستمي "لقطة قريبة" في صالته السينمائية بروما.

جان كلود كاربيه، كاتب السيناريو الفرنسي الشهير، قال عنه: "سينما كيارستمي مطرّزة بالبراءة. إنها مباشرة وبسيطة، وهي لا ترفع أي شعار، فلا مجال فيها للاستطرادات ولا لرفّات الجفن. الفيلم يعطي الانطباع بأنه يخلق نفسه تلقائياً دون أي أسلوب مقرّر سلفاً".

ميشيل بيكولي، الممثل الفرنسي، تحدث عنه فقال: "حين أشاهد فيلماً لعباس كيارستمي، ليس القرن الأول للسينما هو الذي أرغب في الاحتفاء به، بل بكيارستمي الذي يعرف الاحتفاء بالقرن الثاني للسينما. كيارستمي ينجز الأفلام بفضل مخترعي السينما، لكن هؤلاء المخترعين أنفسهم سيكونون معجبين باختراعهم عندما يشاهدون حكايةً يرويها كيارستمي".

وقال عنه مايكل هانيكه ((Film Comment, Nov./Dec. 2009 : "من بين المخرجين المعاصرين، القريبين إلى نفسي والذين أعمالهم تظل عالقة في الذهن، كيارستمي. لم يتجاوزه أو يتفوّق عليه أحد بعد. قال بريشت: [البساطة من أصعب الأشياء التي يمكن تحقيقها]. كل شخص يحلم بفعل الأشياء ببساطة، وفي الوقت ذاته يجعلها تحمل خصوبة العالم. فقط أفضل الفنانين هم الذين يبلغون هذا الهدف. كيارستمي فعلها، كذلك بريسون".

وقالت عنه جايتي جينسن: "هو باستمرار يُظهر لنا كيف أن المادة البسيطة تكشف

طبقات لا نهائية من العمق والامتلاء الشعري، وكيف أن التغيّرات الدقيقة تؤثر في تمامية الكل".

* * *

في 1993 حصل على جائزة فرانسوا تروفو في مهرجان جيفوني بإيطاليا، عن مجمل أعماله.

في العام نفسه حصل على جائزة مدينة ريميني بإيطاليا، عن مجمل أعماله.

في 1995 حصل على جائزة بيير باولو بازوليني من مؤسسة بازوليني بروما عن مجمل أعماله.

في 1996 حصل على جائزة مخرج العام من دليل فاريتي للأفلام العالمية. كما كرّمته وزارة الثقافة الفرنسية.

في 1997 حصل على جائزة خاصة من مهرجان جيفوني بإيطاليا عن مجمل أعماله. كما حصل على جائزة فيتوريو دي سيكا من مؤسسة دي سيكا عن مجمل أعماله. وعلى الجائزة الخاصة من اليونسكو بفرنسا.

في 1999 حصل على عدد من الجوائز الخاصة عن مجمل أعماله: من مهرجان اسطنبول، من بانوراما السينما الأوروبية باليونان، ومن مهرجان أفلام الشرق الأوسط بفرنسا، ومن مهرجان ثيسالونيكي باليونان.

في استفتاء أجرته مجلة Film Comment الأمريكية تم اختياره كأفضل مخرج في التسعينيات. وفي استفتاء آخر أجرته سينماتيك أونتاريو بكندا سنة 2000 تم اختياره كأكثر المخرجين بروزاً في التسعينيات.

في العام 2000 حصل على جائزة خاصة في مهرجان فجر بطهران عن مجمل أعماله. وجائزة أكيرا كوروساوا من مهرجان سان فرانسيسكو عن مجمل أعماله (وقد فاجأ الجميع بتحويله الجائزة إلى الممثل المخضرم بهروز فوسوغي، المقيم في أمريكا، تقديراً له على إسهاماته في السينما الإيرانية).

في العام نفسه حصل أيضاً على جائزة خاصة من وزارة الثقافة اللبنانية، وجائزة خاصة في مهرجان بيروت عن مجمل أعماله. كما ترأس لجنة تحكيم مهرجان مونتريال السينمائي الدولي الرابع والعشرين. المهرجان أيضاً وجّه تحية إجلال وتقدير إلى المخرج بعرض تسعة من أفلامه الدرامية الطويلة.

في 2003 حصل على جائزة كونراد وولف.

في العام 2004 احتفى به مهرجان ثيسالونيكي، باليونان، وعرض له 32 فيلماً، بين

الدرامي والوثائقي، ضمن تظاهرة خاصة، إضافة إلى تنظيم ورشة خاصة تحدث فيها عن مظاهر متعددة من عمله السينمائي.

في العام 2005، نظم معهد الفيلم البريطاني مهرجاناً لأعماله، إضافة إلى إدارته لإحدى الورش, بعنوان "عباس كيارستمي: رؤى الفنان". ومنحه مهرجان لوكارنو جائزة خاصة.

في العام 2006، اختير في استفتاء للنقاد، أجرته "الجارديان"، كأفضل مخرج غير أمريكي. كما حصل على جائزة هنري لانجلوا.

في العام 2007، نظم متحف الفن الحديث في نيويورك، بالاشتراك مع مركز الفن المعاصر، مهرجاناً لأعماله بعنوان "عباس كيارستمي: صانع الصورة"، حيث تم عرض عدد من أفلامه، إلى جانب المشاركة في ورشة تدريبية مع 30 طالباً لمدة 12 يوماً، وإلقاء محاضرات في عدد من الجامعات، وإقامة معرض خاص بالصور الفوتوغرافية.

في العام نفسه، منحه مهرجان كولكاتا الدولي جائزة خاصة.

في العام 2008، منحه مهرجان فينيسيا جائزة خاصة.

* * *

ولد عباس كيارستمي في طهران، 22 يونيه من العام 1940، ضمن عائلة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، تضم عدداً كبيراً من الأفراد، وتسكن المنطقة الشمالية من جيلان.. "كان البيت يضم الكثير من الأطفال. عشنا حياة متقشفة، لكن في هدوء وسلام. أتذكر الصمت في البيت".

والده رسام ومصمم ديكورات المباني والمنازل. من أبيه ورث عباس الولع بالأشكال الفنية البصرية، مع أنه اعترف، أكثر من مرّة، بأنه في طفولته استخدم الرسم كأداة لمقاومة وحدته.. فقد كان طفلاً منطوياً على ذاته، يعاني من مشكلات تتعلق بصعوبة الاتصال مع الآخرين، ويقال إنه – طوال تلقيه التعليم – لم يتحدث قط مع أيّ من زملاء الدراسة.

إذن منذ صغره كان مهتماً بالفن التشكيلي، وقد مارس الرسم وفاز في مسابقة في الرسم وهو في الثامنة عشرة من عمره، أي قبل فترة قصيرة من تركه لبيت العائلة لدراسة الفن في قسم الفنون التشكيلية بجامعة طهران، حيث تخصص في الرسم والتصميم الجرافيكي. ولكي يعيل نفسه عمل كشرطي مرور. ونظراً لاضطراره إلى الجمع بين دراسته وعمله في إدارة المرور، فقد احتاج إلى وقت طويل حتى يتخرج. وفي ما بعد، حين سئل إن كان قد تعلّم شيئاً من الجامعة، رد قائلاً: "نعم، تعلمت أنني حتماً لم أخلق لأكون رساماً".

اكتشافه الحقيقي خلال سنواته في الجامعة كان التصميم الجرافيكي، والذي وجّه خطواته المهنية الأولى كفنان. بعد الجامعة، في فترة الستينيات، عمل في مجال الإعلان كرسام وجرافيكي، مصمماً أغلفة الكتب والملصقات (البوسترات) الإعلانية والدعائية، مفتوناً – على حد تعبيره - بهذا "المظهر التقشفي للتصميم الجرافيكي.. الفن الذي يوصّل رسالته إلى الجمهور العام بالحد الأدنى من الوسائل، والحد الأقصى من الكوابح".

في العام 1960 حصل على وظيفة في وكالة بارزة للإعلان عن الأفلام. وخلال تلك الفترة، حتى العام 1966، كرّس جهوده في المجال الإعلاني التلفزيوني وصور، حسب تقديره، من 100 إلى 150 إعلاناً للتلفزيون الإيراني. ومنذ العام 1967، بدأ في تصميم وتصوير مقدمات الأفلام والعناوين أو أسماء العاملين في الفيلم.. إضافة إلى تصميم الرسوم لكتب الأطفال.

في 1969 تزوج كيارستمي برفين أمير غولي، وهي مصممة أعمال فنية، وكان ثمرة هذا الزواج، الذي انتهى بالانفصال في 1982، ولدين: أحمد (مواليد 1971) الذي يعمل في أمريكا في مجال الكومبيوتر ويحقق أفلاماً تجريبية، بهمن (مواليد 1978) الذي أخرج وصور في 1993، وهو في الخامسة عشرة، فيلماً وثائقياً بعنوان "رحلة إلى أرض المسافر".

الملاحظ أن عدداً من النقاد الباحثين في سينما كيارستمي، من بينهم ألبرتو إيلينا، مؤلف كتاب "سينما عباس كيارستمي" (2005)، أبدوا حيرتهم إزاء المعلومات المتباينة والمتناقضة التي يدلي بها كيارستمي في مقابلاته، حول موضوعات معينة، مما يجعل من تدوين سيرته الذاتية أمراً صعباً أو مربكاً.

على سبيل المثال، صرّح في العام 1990 قائلاً: "بصرف النظر عن إقامتي القصيرة في براغ، حيث شاهدت أفلاماً مدهشة بلغة غريبة عني، لا أعتقد بأني شاهدت أكثر من خمسين فيلماً طوال حياتي". بينما في مناسبات أخرى هو يتذكر كيف أن اهتمامه الحقيقي بالسينما بدأ منذ أن بلغ الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة، مع عرض أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة في إيران. إن حدثاً كهذا – كما يقول – جاء كتنفّس هواء منعش بالنسبة إلى مراهق اعتاد على مشاهدة الأفلام الأمريكية التجارية فقط.. فللمرّة الأولى صار بوسعه أن يشاهد على الشاشة أفراداً يمكن تمييزهم والتعرّف عليهم مثل أولئك الذين يراهم في الحياة اليومية.

على أية حال، في العام 1969، استعان مركز التنمية الثقافية للأطفال والشباب (كانون) بكيارستمي كمصمم جرافيكي لكتب الأطفال. هذا المركز تأسس في 19، بمبادرة من زوجة الشاه، وهدفه كان تأسيس مكتبة ضخمة للأطفال في طهران، والتشجيع على إنتاج ونشر الكتب المناسبة للأطفال والمراهقين. وقد لعب المركز، خصوصاً بعد إنشاء قسم السينما، دوراً حاسماً في بروز وتطور السينما الإيرانية الجديدة، قبل وبعد الثورة الإسلامية.

يقول كيارستمي: "قبل أن أقرر ما إذا كنت أرغب في العمل السينمائي، أو أتخيّل نفسي مخرجاً سينمائياً، أو حتى أن أستجوب دوافعي الخاصة، كنت قد انضممت إلى المركز. هكذا كنت هناك، وكل شيء كان مهيئاً".

بعد عامين، حصل كيارستمي وعدد من زملائه العاملين في المركز، على بعثة إلى تشيكوسلوفاكيا لتلقي تدريبات ودروس، والتعرّف على أعمال السينمائيين التشيكيين في مجال أفلام الأطفال والتحريك.

في مركز التنمية، طُلب من كيارستمي المساهمة في إنشاء قسم للسينما. وقد أنتج هذا القسم العديد من أفلام كيارستمي وآخرين.. وهي أفلام تربوية قصيرة ووثائقية، ذات جودة عالية، ومخصصة لمساعدة الصغار على التفكير في قضايا أخلاقية وجمالية. وقد أدار هذا القسم مدة خمس سنوات.

كيارستمي هو واحد من جيل السينمائيين الذين شكلوا في أواخر الستينيات موجة جديدة في السينما الإيرانية، وكانت تضم أسماء هامة ومتميزة مثل: داريوش مهرجوي، سوهراب شهيد ساليس، بهرام بيزائي، برفيز كيميافي.. وقد اعترف كيارستمي بما مارسه هؤلاء من تأثير قوي في مسيرته كمخرج.

* *

بدأت السينما الإيرانية انطلاقتها الأولى في العام 1929 مع إنتاج أول فيلم صامت، وهو كوميدي بعنوان "آبي ورابي". أما الفيلم الناطق فقد بدأ في 1932 من إخراج عبد الحسين سيبانتا.

في أواخر الستينيات وحتى منتصف السبعينيات ظهرت موجة من الأفلام البديلة، المختلفة، الجادة والمهمة. وكانت البداية عندما قدّم داريوش مهرجوي – الصحفي الشاب الذي درس في الولايات المتحدة – فيلمه الثاني "البقرة" (منع من العرض بسبب ما تضمنه من نقد اجتماعي حاد، رغم أنه من إنتاج وزارة الفن والثقافة، لكن داريوش نجح في تهريب نسخة منه إلى مهرجان فينيسيا 1971 حيث نال الفيلم جائزة النقاد الكبرى).

شهدت بداية السبعينيات انبثاق الأفلام الأولى لمخرجين شبان شكلوا هذه الموجة الجديدة التي لفتت أنظار السينمائيين في أنحاء العالم وحازت العديد من الجوائز في المهرجانات: سهراب شهيد ساليس (الذي هاجر إلى ألمانيا قبل الثورة)، بهرام بيزائي، أمير نادري، بارفيز كيميافي، بهمن فرمنارا وغيرهم. وهي أفلام تتقاسم العديد من التقنيات المشتركة والأساليب المغايرة، من بينها: شعرية الصورة والحوار، السرد المجازي في تعامله مع القضايا السياسية والفلسفية، بساطة الحبكة وتقشفها، المزج بين الواقع والخيال.

لكن مع اندلاع الثورة والإطاحة بالشاه وإعلان الجمهورية الإسلامية في فبراير 197، تم حظر عرض الأفلام السينمائية، فتوقف الإنتاج السينمائي كلياً، وهاجر الكثير من السينمائيين، في مختلف المجالات، أما من بقي من المخرجين، وهم قلة: داريوش مهرجوي، أمير نادري، عباس كيارستمي.. فقد لاذوا بالصمت والترقّب. وكيارستمي يعتبر بقاءه في إيران آنذاك من أهم القرارات التي اتخذها في مسيرته، إذ إن قاعدته الأساسية، الدائمة، توجد في إيران، وأن هويته الوطنية هي التي قوّت وعزّزت قدرته كصانع أفلام.

المؤسسة الدينية، التي تولت السلطة بعد الثورة، شجبت السينما واعتبرتها رجساً ومظهراً مضاداً للشريعة الإسلامية، فحظرت إنتاجها وعرضها ومشاهدتها. بل إن صالات سينمائية كثيرة تعرضت للحرق والتدمير خلال الشهور التي سبقت الثورة. وفي السنوات الأربع أو الخمس التي أعقبت قيام الجمهورية، لم تكن هناك قوانين واضحة تحكم الإنتاج السينمائي.

لكن آية الله الخميني ردّ لها الاعتبار عندما صرّح: "نحن لسنا معارضين للسينما أو الراديو أو التلفزيون". وقد أعلن في خطاب له: "السينما هي اختراع حديث ينبغي أن يُستخدم من أجل تعليم الشعب... نحن ضد سوء استعمال السينما". بعد هذا الخطاب، والتقارير المتداولة على نحو واسع بشأن إعجاب الخميني بفيلم داريوش مهرجوي "البقرة"، بدأت العائلات المتديّنة، التي لم تكن ترتاد الصالات السينمائية على الإطلاق، في الذهاب بانتظام إلى الصالات لمشاهدة الأفلام.

لم يحدث الانفراج النسبي، في الإنتاج السينمائي، إلا بعد تولي محمد خاتمي وزارة الثقافة (من 1982 إلى 1993)، وإنشاء مؤسسة فارابي السينمائية، وذلك في منتصف الثمانينيات، عندما بدأت السلطات الدينية في النظر إلى السينما كبنية تحتية ضرورية للثقافة الإسلامية. عندئذ ظهرت موجة جديدة من الأفلام الإيرانية التي فاجأت نقاد العالم والجمهور على السواء بمستواها الرائع وجمالياتها المدهشة وخاصياتها التأملية وتركيباتها الشعرية وإيقاعاتها غير العادية وحسّها الابتكاري ومعالجتها لقضايا اجتماعية أو سياسية أو دينية على نحو مجازي أو غير مباشر، فاحتلت مكانة بارزة في الدوائر السينمائية العالمية ونجحت في إحراز عشرات الجوائز في المهرجانات الدولية المختلفة.

صارت أسماء مخرجين ومخرجات أمثال: كيارستمي، محسن مخملباف، كيانوش أياري، أبوالفضل جليلي، إبراهيم فروزش، مسعود جعفري، إبراهيم حاتمي كيا، رخشان بني اعتماد، مجيد ميرومند، جعفر بناهي، مجيد مجيدي.. هذه الأسماء وغيرها تمثّل سينما جادة، قوية، غنية، وجميلة.. على الرغم من المحظورات الرقابية العديدة والمحرمّات الاجتماعية والسياسية.

أفلام هؤلاء تجاهلت أغلب الخاصيات الحاضرة في الأفلام التجارية، مثل: الجنس، العنف، الكثافة الميلودرامية، الارتكاز على ميزانية ضخمة، الاعتماد على المؤثرات

الخاصة والتلاعبات أو الحيل البصرية، استعراضية الكاميرا وزواياها ومؤثراتها.

بل إن أغلب هذه الأفلام تتميّز باعتمادها على التقشف والاختزال، عدم الإفراط في استخدام المونتاج بل الانحياز إلى اللقطات العامة والطويلة التي تستمر دقائق دونما مقاطعة، الاستخدام المحدود للموسيقى والحوار، اعتماد البساطة في السرد والتشخيص مع قابلية المادة لتأويلات متعددة، اللجوء إلى ممثلين هواة أو لم يمارسوا التمثيل.

* * *

تأثر كيارستمي بأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية (أفلام دي سيكا وروسيلليني خصوصاً)، بحبكاتها البسيطة ومواقعها المألوفة وتقشفها في الإنتاج. لكنه يوضح – في حوار أجري معه في 1992 – أن: "أي تماثل محتمل بين أفلامي وأفلام الواقعية الجديدة لابد أن له علاقة بالسمات الاجتماعية والسياسية لإيران في الوقت الحاضر، والتي هي من بعض النواحي متماثلة مع سمات إيطاليا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. لكن لا ينبغي رؤية أعمالي كمحاكاة صرفة للواقعية الجديدة. المحاكاة في صنع الأفلام ليست من الأشياء التي تثير اهتمامي، لأنني أظن أنها دوماً تستلزم مجازفة إنتاج شيء هو زائف ومتكلّف جداً".

في حوار آخر، بعد سنوات، رداً على سؤال عما إذا يعتبر نفسه مخرجاً واقعياً، رد قائلا: "لا، في الحقيقة أنا أرفض كل النظريات أو المذاهب الفنية، بما فيها تعبير إنسانية التي اعتاد البعض أن يلصقها بأفلامي. في الحقيقة أظن أن أفلامي ليست (إنسانية) على الإطلاق".

تأثر أيضاً بفيلم سهراب شهيد ساليس "حدث بسيط"، وفيلم داريوش مهرجوي "ساعي البريد"، وأفلام مسعود كيميافي.

وهو يشير إلى فيلم فلليني "الحياة الحلوة" الذي أثّر عليه كثيراً وحثّه على فهم رؤية المخرج وأعطاه فكرة دقيقة عن الوظيفة الحقيقية للسينما.

بشكل خاص، تأثر بالشعر الفارسي الكلاسيكي. يقول أحد النقاد الإيرانيين: "كيارستمي يشبه مولانا جلال الدين الرومي، الشاعر الصوفي من القرن 13، الذي جعل ما هو معقّد ومركّب في الفلسفة قابلاً للإدراك والفهم بسهولة، والذي أظهر لنا بطريقة بسيطة معنى الحياة وما تكونه".

* * *

تجدر الإشارة إلى أن كيارستمي كتب سيناريوهات كل أفلامه، كما تولى عملية المونتاج. إلى جانب كتابة سيناريوهات لمخرجين آخرين، ومن هذه الأفلام: النظرة (1985) أنا، نفسي (1985)

المفتاح (1986) للمخرج إبراهيم فوروزيش، عن طفل في الرابعة من عمره، ذات يوم تتركه أمه في شقة مقفلة وتذهب للتسوّق. الطفل سرعان ما يجد نفسه منغمراً في سلسلة من الكوارث البيتية الثانوية. وقد تولى كيارستمي مونتاج الفيلم أيضاً.

الرحلة (أو: سفر) (1995) للمخرج علي رضا ريسيان. والفيلم دراما سيكولوجية حادة تدور في سنوات الحرب الإيرانية – العراقية، عندما عاشت طهران حالات رعب من جراء تساقط الصواريخ العراقية عليها. يركز الفيلم على هروب رجل مثقف مع زوجته بحثاً عن مكان آمن في شمال البلاد، لكن في الطريق يتسبب في حادث سيارة يفضي إلى مقتل عدة أشخاص، ويتعيّن عليه أن يعيش مع هذه المحنة الكابوسية. الرحلة المادية تصبح تجربة روحية أكثر عمقاً.

البالونة البيضاء (1995) للمخرج جعفر بناهي (الذي عمل مساعداً له في عدد من أفلامه).. وهذا الفيلم مروي، في زمن حقيقي، من وجهة نظر طفلة في السابعة من عمرها تذهب إلى السوق لتشتري سمكة ذهبية لكنها تضيّع نقودها. الفيلم لا يعتمد على حبكة قوية أو أحداث درامية مشوّقة.

كذلك كتب لجعفر بناهي سيناريو "الذهب القرمزي" (2002) عن رجل، تسببت الحرب الإيرانية – العراقية في إيذائه جسمانياً ونفسياً، يناضل من أجل أن يجد موطئاً له في إيران المعاصرة.

وفي العام نفسه كتب قصة فيلم "محطة مهجورة" للمخرج علي رضا ريسيان، عن مصور فوتوغرافي يقوم برحلة حج بالسيارة مع زوجته الهندية إلى مدينة مشهد، لكن السيارة تتوقف في قرية صغيرة معزولة يقطنها أطفال تركهم آباؤهم للعمل في الشمال.

* * *

سيناريوهات كيارستمي تتألف عادةً من 15 صفحة، وفي أثناء عملية تحقيق الفيلم يبدأ في شحن القصة وتدوين اكتشافاته التي تحدث مصادفة في الموقع. أما الحوار فيكتبه قبل التصوير بفترة وجيزة، معتمداً على تلقائية ممثليه وارتجالهم.

إنه يستمد مادته وأفكاره من الواقع المحيط به، من رصده للحياة اليومية. يقول: " أنا دوماً أشبّه المخرجين الذين يبحثون عن القصص في الكتب بأولئك الذين يعيشون إلى جوار نهر مليء بالأسماك لكنهم يعتمدون على المعلبات في غذائهم".

هو يرى أن القصص موجودة حولنا، ومجرد إيجادها ليس كافياً.. "على صانع الفيلم أن يكون أولاً حساساً بما يكفي لإدراك مدى مصداقية وأصالة القصة، ثم يستخدم أدواته: الكاميرا، الصوت، المونتاج، والأداء – بمهارة وتروّ – لسرد القصة بشكل

جيد. القصة العادية المروية بشكل جيد هي أفضل من القصة العظيمة المعبّر عنها على نحو فقير".

* * *

كيارستمي من المخرجين الذين قدمت أفلامهم اتجاها جديداً في السينما العالمية. إنه السينمائي الذي يمتلك الجرأة والشجاعة في النظر إلى العالم، إلى الطبيعة، إلى الأشياء، على نحو مختلف، مبتكراً طريقة جديدة في سرد أفلامه. هو لا يلتزم بالسرد التقليدي المألوف. بل يتجه نحو أفلام تخلو من الحبكة، السرد فيها إيجازي، مضغوط، ومتقشف.

يتميّز كيارستمي برؤيته الشعرية والفلسفية التي تخلو من الادعاء. أفلامه ذات نزعة إنسانية، غنائية، تأملية. حكاياتها بسيطة لكنها مليئة بالمجازات، مفعمة بالشاعرية، حافلة بالمشاعر المركّبة، وتحتوي على درجة من الغموض.

جماليته السينمائية الرفيعة تستمد حيويتها من المزيج غير الاعتيادي للبساطة والتعقيد، البساطة المضللة التي فيها لحظات الصمت، المكان، والاستخدام البارع لفوضى الواقع، تعمل على تحريك كثافة عاطفية لا يمكن دوماً تدوينها في سيناريو.

في عمله السينمائي هو يعتمد على الحدس والغريزة.. "أنا لا أبدأ العمل وفي ذهني نظرية ما. أنا أعمل بطريقة غريزية تماماً، ولا أعرف طريقةً أخرى للعمل" (1992)

وفي موضع آخر (Offscreen، مارس 2001) يقول: "هي عملية تلقائية لا أفكر فيها سلفاً".

لكنه لا يؤمن بالصدفة.. "الصدفة لا توجد في السينما. كل شيء في الفيلم ملحوظ ومحوّل سواء حدث ذلك مصادفةً أثناء التصوير أو على نحو مقصود. لكن مسألة الاحتفاظ به في غرفة المونتاج هي واعية تماماً". ((Screenville, Sept. 2007

* * *

من الناحية التقنية، يهتم كيارستمي بالتصوير في المواقع الخارجية، مستخدماً اللقطات العامة الطويلة التي تستغرق دقائق دون قطع، حيث المتفرج يكون فيزيائياً على بعد مسافة من الشخصيات، فلا يتطابق معها بل يتأمل مصائرها.

وهو لا يلجأ إلى التلاعبات أو الحيل البصرية أو حركات الكاميرا الاستعراضية.

استخدام كيارستمي للصوت والصورة يوصّل عالماً وراء ما هو مرئي أو مسموع بشكل مباشر، الذي يؤكد الترابط وتقلص الزمان والمكان. نحن لا نرى بعض

الشخصيات، وأحياناً لا نسمعها، رغم أنها موجودة. هذا على نحو مباشر يؤثر في طبيعة ومفهوم المكان في الإطار الجغرافي الذي يتم فيه تصوير عالم الفيلم.

أما استخدامه للموسيقى فمحدود، وثمة اختزال في الحوار، إضافة إلى توظيف الشعر الفارسي القديم والمعاصر في الحوار والعناوين والثيمات.

* * *

في الطبيعة يجد كيارستمي الجمال والراحة والطمأنينة، مقابل الحزن والأسى والتوحد الذي يجده في الواقع المحيط به.

عن الطبيعة يقول: "لسنوات كنت أغادر المدينة بانتظام، وهذا كان يشعرني بالسعادة. النظر إلى الطبيعة، بالنسبة لي، أشبه بأخذ مهدئ أو مسكّن. للطبيعة تأثير سحري فيّ".

ويقول في موضع آخر: "الحب الوحيد الذي يزداد قوة يوماً بعد يوم، فيما تصبح أشكال الحب الأخرى أضعف فأضعف، هو حب الطبيعة (..) وكما أقول لأصدقائي غالباً: هذا هو السبب الوحيد الذي يجعلني أخشى الموت".

عندما سئل: " لم العديد من أفلامك تدور غالباً في السيارات؟"، أجاب: "أنا أقضي على الأقل من ثلاث إلى أربع ساعات يومياً في سيارتي. إنها مكان جيد للتركيز، وللاتصال بالآخر حين تجلسان جنباً إلى جنب، دون أن يضطر أحدكما إلى النظر في عينيّ الآخر. إنكما في هذه الحالة تتواصلان على نحو أفضل. للصمت في السيارة منطق مختلف. بوسعك أن تنظر إلى الخارج، لكن هذا لا يعني أن الحوار انتهى. بينما في الحجرة، يتعيّن عليك أن تستجيب، مع إقصاء للحظات الصمت من أجل التفكير".

ثمة موقف غير تقليدي، غير مألوف، تجاه المكان، يحرّك اهتمام كيارستمي بالسيارة وبالناس الذين يقودون السيارة في رحلة بحث أو استكشاف أو انتقال من حيّز إلى آخر.

هذا يمثّل طريقةً للوجود في العالم الاجتماعي والخاص معاً، ووسيلةً للنظر إلى الطبيعة بشكل محايد أو التفاعل معها.

السيارة، في أفلام كيارستمي، مكان للتأمل، للرصد والملاحظة، للكلام والحوار. وللحركة أيضاً.. "السيارة تتيح الحركة".

* * *

يلاحظ الناقد الأمريكي جودفري شيشاير (Film Comment, July/August 1996) بأن

جميع شخصيات عباس كيارستمي هي في حالة حركة وانتقال من مكان إلى آخر، من بحث إلى آخر. وفي أثناء حركتها هي لا تكف عن طرح الأسئلة بشأن كل شيء.. هذه الأسئلة لا تهدف إلى الحصول على إجابات معينة بل، بالأحرى، تظل معلّقة مثل سلسلة لا نهائية من الأصداء.

ويقول الناقد الفرنسي لورين روث (كاييه دو سينما): "كما مع هتشكوك، كل فيلم لكيارستمي يعمل كنوع من الشَرَك الذي منه يتوجب على الشخصية البريئة أن تهرب منه. بطل الفيلم، الذي هو في آن واحد خالق وضحية لهذا الفخ، يكون وحيداً دائماً. تأطير الصورة، الميزانسين، تدخّل السينما نفسها في مسار الأحداث، كل هذا يعمل على توكيد طابع الشرك".

إنه يبني أفلامه حول مهمات ملموسة وبسيطة: طفل صغير يحاول أن يجد بيت زميل له في المدرسة (أين منزل الصديق؟)، مخرج يحاول أن يعثر على صغيرين ظهرا في فيلمه (والحياة تستمر)، رجل يحاول أن يجد شخصاً يساعده في دفنه بعد انتحاره (طعم الكرز).

الشخصية الرئيسية، في أفلام كيارستمي، لديها هدف واحد، ودوماً تسعى وراء شخص ما أو شيء ما. التعقيد ينجم – كما يقول الناقد مايك والش (Realtime 55, June- July 2003)- من كون مثل هذا البحث متروك، بصورة عامة، في حالة غائمة، سديمية: ينتهي فيلم "والحياة تستمر" بعجز السيارة عن صعود المنحدر العالي. بينما في "طعم الكرز" حل العقدة السردية يتلاشى بحركة بريشتية حيث يظهر كيارستمي مع فريق العمل وهم يصورون. أما في "الريح سوف تحملنا" فإن الفيلم المزمع إنجازه لا يتحقق.

يبدو جلياً افتتان كيارستمي بكل شخصياته وتعاطفه معها. إنه يصغي إليها بتركيز ويراقب وجوهها باهتمام يفوق اهتمامه بتحريك الكاميرا أمامها. شخصياته تهفو إلى مساحة آمنة فيها تمارس حريتها في الاختيار، وفيها تطلق المخيلة الخلاقة.

* * *

سينما كيارستمي تولي عالم الأطفال اهتماماً كبيراً وأساسياً، وعبر ذلك تكشف التعارض الحاد بين الأطفال والكبار في فهم الواقع، والنظر إلى الأشياء، وما ينتج عن هذا التعارض من سوء فهم وسوء تأويل. وهو ربما يوظف الأطفال لاستحضار ألفة وحميمية صارت محظورة بين الكبار.

لقد قدّم سلسلة من الأفلام، القصيرة والطويلة، التي تتمحور حول الأطفال ومآزقهم، ومن خلالها يطرح أسئلة راديكالية عن الحرية والتحكّم، النظام والفوضى، الانطلاق والكبح. كما يوجّه نقداً صريحاً للنظام التعليمي القائم على الإكراه والتلقين، وللتفاوت الطبقي.

هو يعمل غالباً مع أطفال، ومع ممثلين غير محترفين، والنتائج تكون مذهلة.

يقول كيارستمي: " أحب أن أعمل مع الأطفال لأن لهم نظرة حرّة شبه صوفية. الحكماء الكبار القدامى هم أطفال اليوم. الأطفال يحبون الحياة من غير شعارات. وفي الصباح لا يشعرون بالحاجة إلى القهوة لاستعادة البشاشة".

وفي موضع آخر (Front Line, 5.1.2009) يقول: "الأطفال لا يكونون واعين لوجوههم، لمظهرهم الخارجي، لطريقتهم في الإلقاء، وكيف يلفظون جملهم. هم لا يؤدون ألعاباً، لا يلعبون، أمام الكاميرا. لذلك أنت تحتاج إلى ممارسة سياسة مختلفة معهم".

لأنه يختار ممثليه من بين أفراد لم يمارسوا التمثيل، ومن الأطفال غالباً، فإن الحد الفاصل بين عناصر الدرامي (الخيالي) وعناصر الوثائقي، ليس واضحاً جداً، وهو نفسه يرفض أن يعيّن الاختلافات والفروقات.

عن الممثلين يقول: "استكشاف المواقع واختيار الممثلين هو الذي يستهلك الوقت والطاقة معاً. العثور على الأفراد الذين سوف يلفظون ما كتبته، الالتقاء مادياً وجسمانياً بمن تخيلتهم ذهنياً، مسألة في غاية الأهمية". ((Screenville, Sept. 2007

وهو لا يخبر الممثلين، إلا نادراً، عمن يكونون وما ينبغي أن يفعلوه.. "أترك الممثلين في شكٍ بحيث يحملون هذا القلق الذي نجده في الحياة اليومية. حقيقة أنهن يرتابون تجعلهم يبدون مثلي تماماً".

ويضيف: "اللايقين يخلق تعبير الصدق. الكثير من المعلومات والإشارات تحوّل الممثلين إلى كائنات آلية تحاول أن تصبح مثلك، المخرج والمؤلف، ولا تعكس الحياة نفسها على نحو طبيعي". (المصدر نفسه).

* * *

كيارستمي يركّز بؤرته على التفاصيل الصغيرة في الحياة اليومية كمصفاة لأحداث عامة. الأحداث العادية في الحياة اليومية تنتحل دلالة شاملة. وهو لا يطرح نفسه كباحث اجتماعي أو محلّل سياسي، بل كسينمائي مهمته طرح الأسئلة لا البحث عن حلول. يقول: "دور السينما ليس إيجاد حلول للمشاكل إنما التعبير عن المشاكل نفسها. الفيلم يصبح فاسداً وسيئاً حين يعرض الأسباب أو الحلول. الزعماء والسياسيون هم الذين يعرضون الحلول لا السينمائيين. هم الذين يعرضون المشاكل والحلول، ولهذا السبب تظل هناك المشاكل دوماً".

لكن هذا لا يعني تجاهلاً ونأياً عن القضايا والمشكلات السياسية التي يعج بها الواقع المحلي. في يوليو 1999، مع اندلاع مظاهرات الطلبة العفوية في شوارع طهران، احتجاجاً على إغلاق الجريدة اليومية الإصلاحية "سلام"، مطالبين بالحق في حرية

التعبير، صرّح كيارستمي لجريدة La Republica، 15 يوليو 1999، قائلاً: "كنت هناك لأرى بأم عينيّ ما يحدث في جامعة طهران، وقد لاحظت شيئاً واحداً على وجه الخصوص: الحركة هي أساساً مؤلفة من شبان في عمر الثورة نفسها، ويشكلون ما يمكن أن نسميهم أطفال الثورة. مطالبهم مبنية، بشكل شرعي، على تلك الحقيقة. كنت أنظر إلى وجوههم فأرى شباناً بلا مستقبل، بلا عمل، حتى بلا ماض. إنهم يريدون أن يعرفوا لماذا تم تجاهلهم مدة عشرين سنة، وما الذي يمكن للحكومة أن تقدّمه لهم الآن. لديهم أكثر من سبب كاف للتعبير عن استيائهم وسخطهم. لقد حان الوقت للحكومة أن تكفّ عن سدّ أذنيها وتصغي إليهم. إن بقاءها يعتمد على هذا".

هو لم يشارك في الفعاليات السياسية سوى مرتين.. "المرة الأولى عندما كنت في الخامسة عشرة (بعد الانقلاب الذي تم برعاية الـمخابرات المركزية الأمريكية في 1953 ضد محمد مصدق وإعادة الشاه إلى الحكم) والمرة الأخرى مع اندلاع الثورة الإسلامية. لكنني سوف لن أشارك ثانيةً في أي نشاط سياسي. أنا واثق من أن الثورة لها دوافع شرعية، لكنها عاطفية ولا عقلانية دوماً. هذا ما يفضي إلى فقدانها لشرعيتها. بعدئذ تأتي قوة الشر لتسيطر وتتحكم، وتقود الثورة نحو اتجاه آخر".

عدد من النقاد نظروا إلى أفلام كيارستمي بوصفها "هروبية" سياسياً أو أنها غير سياسية. وقد ردّ على هذا الزعم بتوضيحه أن السياسة في أفلامه تكمن جزئياً في اختياره للموضوع أو الموقع: المناطق الريفية الفقيرة أو المناطق الكردية. وهو يؤمن بأن السينما ينبغي أن تطرح الأسئلة لا أن تجيب عنها. يقول: "إذا السياسي يعني أن تشايع وتحازب، فإن أفلامي ليست سياسية، وسوف لن أدعو أحداً كي يصوّت لصالح شخص أو معارض. أنا لا أحث الناس على القيام برد فعل ما، بل أحاول أن أصل إلى حقيقة الحياة اليومية. طالما نحن نحاول ملامسة هذه الحقيقة، فإن الفيلم يكون سياسياً جوهرياً وعمقياً".

على الرغم من حقيقة أن العديد من أفلامه هي ممنوعة من العرض في إيران، إلا أن كيارستمي لا يحمل نظرة غاصة بالمرارة والغيظ.. عندما سئل في أحد المؤتمرات إن كانت أجهزة الرقابة قد أثّرت في أفلامه، رد بهدوء قائلاً: "سواء أكانت هناك رقابة أم لا، فإن أعمالي قادرة أن تعبّر عن نفسها بطريقتها الخاصة. أيضاً أشعر بأن كلمة الرقابة توفّر أحياناً درعاً أو حجاباً نستطيع أن نخبئ خلفه نواقصنا ونقاط ضعفنا، ونحلّ أنفسنا من واجب المسؤولية تجاه أعمالنا".

كيارستمي أظهر، عبر أفلامه، أن الفن يقتضي إخلاصاً تاماً، موقفاً جاداً تجاه المتع الإنسانية والصعوبات، وإحساساً حقيقياً بما ينبغي أن تكونه الحياة.

يقول: "أظن أننا، نحن الإيرانيين، ليس لدينا أي خيار غير أن نستمر في الكفاح من أجل تحسين وجودنا الخاص، مثلما يفعل أي شخص يكون في خطر الموت، فيتشبث بالحياة حتى النهاية المريرة".

وعن موقف مؤسسات الدولة من السينما، يقول: "سياسة حكومتنا تركّز بؤرتها على استخدام السينما كوسيلة للدعاية والتلاعب الديني، كما كانت تفعل منذ ثلاثين سنة. حتى التسامح مع السينما المستقلة هو أمر لا يمكن تخيّله. هي شديدة الارتياب بهذه السينما".

* * *

أفلام كيارستمي لا تفسّر الواقع بل تحاول الإمساك باللحظة، بالشيء الحقيقي الذي يحدث أمام الكاميرا.. وهي كذلك تبحث في لغة السينما نفسها.

بأعماله التي لا تتكئ على سيناريوهات جاهزة وكاملة، معتمداً على الارتجال، يقدم رؤية جديدة ومختلفة، وشعرية تقريباً، للواقع.. لكيفية النظر إلى الواقع، وفهمه، وتصويره. يقول: "أنا أنشد الواقع البسيط لكن المتواري خلف الواقع الظاهري.. علينا أن نذكّر الجمهور، قدر المستطاع، أننا نعيد بناء الواقع".

هو ليس مخرجاً واقعياً. إنه يعيد تركيب المواقع، الشوارع، الطرقات، الأزقة، البيوت. ينظف الأماكن، يصلح الجدران ويصبغها بألوان منتقاة، بل يتدخل حتى في المنظر الطبيعي. أي أنه يعيد تصميم المنظر بحيث يتلاءم مع حاجاته ومطالبه ويتوافق مع ما يريد توصيله. إنه يخطط لقطاته بعناية ومن خلالها يقدم رؤيته الخاصة للواقع.

وهو يعيد بناء الواقع عبر دمج طبقات مختلفة من هذا الواقع. ومن أجل بلوغ الحقيقة، أو حالة الصدق، لابد من اللجوء إلى التحايل والتلاعب و"الكذب".. يقول: "لا نستطيع أبداً الاقتراب من الحقيقة إلا من خلال الكذب".

إنه يخترع، يولّف، يركّب، يبني من عناصر الواقع ليعطي صورة لعالم يبدو حقيقياً بلا ريب. يقول: "الشيء الأكثر أهمية هو أن نعرف كيف نستفيد من خيوط الأكاذيب للوصول إلى حقيقة أعظم.. الأكاذيب التي هي ليست حقيقية لكن الصادقة بطريقة أو بأخرى.. ذلك هو ما يهم".

* * *

من المظاهر أو الحالات التي نجدها في أسلوب كيارستمي، افتتانه بالتكرار. تكرار الحوارات والصور والأحداث. الشخصيات تكرر حواراتها وتستطرد في الكلام بحيث تبدو عفوية ومرتجلة وليست محفوظة وملقّنة. والشخصيات تكرّر أفعالها، تتحرك جيئة وذهاباً عبر المساحات والأمكنة نفسها بالطريقة ذاتها دون تنويعات ملحوظة.

في "أين منزل الصديق؟" يعيد كيارستمي تصوير الأماكن نفسها، الطرقات نفسها، ومن منظورات متماثلة. الصبي يطرح السؤال نفسه، ويحصل على الإجابات نفسها.

بطل فيلم "الريح سوف تحملنا" ينتقل المرة تلو الأخرى من خلال الطريق نفسه، صاعداً بسيارته التل حتى يصل إلى قمته كي يتمكن من التقاط الإشارة وإجراء المكالمة الهاتفية.

أو كما الفيلم الوثائقي "الفرض المنزلي" حيث الأطفال يدلون بالإجابات نفسها على أسئلة موحدة ومن زاوية الكاميرا ذاتها دونما تغيير يُذكر، وبلا انتقالات فجائية.

إن التكرار في الحوار قد يعبّر عن صعوبة الاتصال الحقيقي بين الأفراد. أو يصبح التكرار نوعاً من الشعائر. أو هو مقارب للتكرار في الشعر من أجل إحداث تأثير إيقاعي ولاكتساب غاية جمالية.

* * *

أفلامه لا تحتوي على إشارات وإحالات تتصل بأعمال مخرجين آخرين، ولا تتخذ منها مراجع، بل تبدو متصلة بما سبقتها من أفلامه هو، وهي تتشكل من خلال علاقة جدلية (ديالكتيكية) نامية باستمرار بين فيلم وآخر.

انسجاماً مع فكرة أن هناك دوماً المزيد مما لم نره، فإن القصص تولّد قصصاً أخرى. من فيلم "أين منزل الصديق؟" يتولد بحث المخرج عن ممثليْه الصغيريْن بعد تعرّض قريتهما للزلزال في "والحياة تستمر". ومن بين الدمار الذي أحدثه الزلزال تنشأ علاقة الحب في "عبر أشجار الزيتون". ووراء الحيّز السردي هناك أيضاً حيّز متمّم منه تنبني قصة.

في بعض أفلامه نجد إحالات (غالباً ما تكون عرَضية وليست جوهرية) إلى أفلام سابقة له، ليس فقط في ثيمات معينة (كالرحلة مثلاً) بل أيضاً في تكرار ظهور شخصيات من الفيلم السابق، والطرقات المعرّجة، وبعض المواقع.. لكن هذا لا يعني عدم مشاهدة الفيلم ككينونة مستقلة ومتكاملة.

* * *

في عدد من أفلامه، نلاحظ حضور المخرج والكاميرا والفنيين وهم يصورون مشاهد من الفيلم. عملية صنع الفيلم نفسه تتكرر وكأن كيارستمي يريد أن يذكّر الجمهور بأن ما يشاهدونه مجرد فيلم، مجرد حيل لقول أشياء، مبدّداً بذلك قوة أو سحر القصة التي يتابعونها. من جهة أخرى، هذه العملية – تطفّل أو اقتحام المخرج والفنيين للحدث – يرغم المتفرج على استجواب التخوم بين الواقع والتمثيل، الحقيقة والاختلاق، الحياة والفن.

إنه لا يرغب في التأثير على المتفرج، في انتزاع إعجابه فقط، وفي تعزيز مكانته وشهرته. أفلامه توجّه المتفرج نحو مشكلات إنسانية رئيسية. إنها تتضمن أفكاراً ومشاعر عميقة، تتصل بأشياء الحياة، يريد توصيلها إلى الجمهور.

يقول: "من وجهة نظري، السينما وكل الفنون الأخرى ينبغي أن تكون قادرة على تدمير ذهنية الجمهور في سبيل نبذ القيم القديمة البالية وجعلها مرنة إزاء القيم الجديدة".

هو يعيد النظر في دور الجمهور. يحلو له أن يلهو ويتلاعب بتوقعات الجمهور وطرائق مشاهدته للفيلم، ويستفزّ مخيلته الإبداعية. أفلامه تستجوب افتراضات المتفرج وتدعوه لأن يتأمل. إنه يبعثر مفاتيح مضللة عبر الفيلم، راسماً آثاراً زائفة تسمح له أن يقود المتفرج إلى مناطق غير متوقعة، ويجعله يعيد النظر في ما يشاهده على الشاشة وبالتالي يعيد تقييمه.

كيارستمي يسعى إلى تحقيق تعاون خلاّق مع الجمهور اليقظ، أن يجعله يشارك في أفلامه "الناقصة"، غير المكتملة.. "بالحذف، بعدم عرض كل شيء، يمكننا أن نُظهر الكثير (..) نحن نخلق بالحذف وليس بالإضافة".

هو يؤمن بأن السينما ليست إلا حواراً ميسّراً بين خالق الفيلم وجمهوره. وأن المتفرج يأخذ من الفيلم بقدر ما يمنحه له من معنى ووعي وشعور وعاطفة. لذلك هو يترك فراغات، مساحات خالية في فضائه السردي لكي يملأها المتفرج. ولهذا السبب تتكرر في أعماله النهايات المفتوحة.

الأجزاء غير المرئية وغير المفسرة، والدوافع المبهمة، تتخلق وتتجلى في ذهن المتفرج، والأشياء التي تكون خفية أو غامضة تصبح واضحة ومكشوفة من خلال مخيلة المتفرج. إنه يقول: "لا يتعيّن عليك دوماً أن تعرض شيئاً من أجل أن تدع جمهورك يعرف شيئاً عنه". هذا يفسّر اهتمامه المتزايد بالفضاء الموجود خارج الشاشة.

إضافة إلى ذلك، هو يبدي اهتماماً كبيراً باللغز، بالغموض، بالسر.. "مشكلة أفلام اليوم أنها لا تحرّك فيك ذلك اللغز. تخرج من صالة السينما وأنت لا تحمل ذلك الشيء الغامض الذي يثيره فيك الفيلم. جوهر الفن ينبغي أن يحتوي على ذلك المظهر الغامض الخفي. السينما هي العمل الفني الذي يؤسس علاقة خلاقة بين المتفرج والفيلم، من خلال الاستجابة التخيلية تجاه اللغز". (Screenville, Sept. 2007)

* * *

كما الحال مع مخرجين آخرين مثل: بيير باولو بازوليني، جان كوكتو، ديريك جارمان وغيرهم من المخرجين الذين لا تقتصر تجاربهم الفنية على وسط معين بل تمتد لتشمل مجالات أو أشكال فنية أخرى، مثل التشكيل والشعر والموسيقى، وذلك من أجل إثراء وتوسيع نطاق رؤيتهم للعالم، لا يكتفي كيارستمي بالتعبير السينمائي بل يحلو له ارتياد مجالات أخرى.

إضافة إلى العمل السينمائي، هو يمارس كتابة الشعر، حيث أصدر مجموعة شعرية في 1999، ثم أصدر كتاباً شعرياً مطبوعاً بلغتين، الفارسية والانجليزية بعنوان "السير مع الريح" (مطبوعات جامعة هارفارد، 2002)، وقد ترجمت إلى لغات عديدة من بينها الفرنسية والإيطالية.

للشعر أهمية قصوى في حياته وأعماله. الشعر مصدر دائم، ثابت، ولا ينضب للمتعة والطمأنينة والاستلهام. في مهرجان تورينو الإيطالي في نوفمبر 2001، أثناء تقديمه للترجمة الإيطالية، قال: "في أوقات الصراع والقلق، يكون الشعر من الأشياء القليلة التي تستطيع أن تمنحنا درجةً من اليقين والثقة، وتوفر لنا شيئاً من السعادة. لا أعرف شيئاً آخر غير الشعر يستطيع أن يفعل هذا. طوال حياتي كنت ألجأ باستمرار إلى الشعر. في رأيي، الشعر عامل مساعد في أوقات الضيق والعسر أكثر مما هو في أوقات الهدوء واليسر. إنه يمكّننا من إيجاد استقرار معيّن، طاقة باطنية".

كيارستمي متأثر بشكل خاص بشعر الهايكو، في بنائه الشكلي وطبيعته البصرية. هذا الاتجاه الذي غلب على الطابع الذي اعتمده في الكتابة الشعرية، والبارزة في كتابه المذكور، الذي يتألف من 200 قصيدة يقول عنها كيارستمي بأنها نتاج خربشات وكتابات عجولة على زوايا الكتب والأوراق. وقد حقق الكتاب نجاحاً وأعيد طباعته، ويعلق كيارستمي على هذا مازحاً: "للمرة الأولى في حياتي، يحقق عمل لي إيرادات عالية".

في الشعر، يكتشف كيارستمي أن ثمة قرابة ثقافية يتقاسمها الشعر الفارسي والشعر الياباني، والتي تجعل الاختلافات والفوارق تتلاشى. هذا الاكتشاف أو الإدراك حثّ كيارستمي على الشروع في عزل قصائد تتألف من بيتين من شعر الرومي وسعدي وحافظ محولاً هذه الأعمال إلى قصائد هايكو سهلة الاستيعاب والهضم في المرحلة الرقمية (الديجيتال).

يقول كيارستمي: "نحن نعيش في عصر الـ SMS، رسائل الهواتف النقالة، وهذا سوف يغيّر زمننا لأنه سوف يغيّر نمط أو عادة المحادثة. الجُمل أصبحت موجزة، مكثفة، وقصيرة. وأنت توصّل المعنى الذي تريد بشكل سريع جداً. بالهايكو، الذي يتألف من خمس إلى سبع كلمات، أنت تجرّد الشعر من زخارفه. إنه يدخل في صميم الموضوع، والناس سوف ينتبهون".

يرى كيارستمي بأن أحد المشاكل التي تواجه الإيرانيين في فهم الشعر يكمن في أنهم يوجهون الكثير من العناية إلى الإيقاع. وهو يعتقد بأن في قراءة قطعة من الشعر لا ينبغي للمرء أن يركّز بؤرته بإفراط على الأنماط المتسمة بالتكرار للأصوات لأن المرء بهذه الطريقة سوف يقصّر عن بلوغ إدراك وفهم المعنى.

لكن من جهة أخرى هو يتحدث عن هيمنة اللغة الشعرية، أكثر من الصور، على

الحقل الثقافي في إيران، وعن الأهمية الاستثنائية للشعر في إيران، حتى بين المحرومين والأميين.. "الشعر يشكّل اللغة المنطوقة للشعب الإيراني.. ربما ليس بالنسبة للجيل الشاب، لكن بالتأكيد لكل الأجيال السابقة. هناك الكثير من الأفراد الأميين القادرين، رغم ذلك، على إلقاء قصائد شاعر أو آخر".

في كتابيه "سعدي وفقاً لعباس كيارستمي" و"حافظ وفقاً لعباس كيارستمي"، هو يكتب من أعلى إلى أسفل ليشجّع القراء على التركيز على المعنى أكثر من الأنماط الموسيقية للقصائد.

يقول كيارستمي: " لا أعرف كيف خطرت لي فكرة كتابة هذين الكتابين، فقد وجدت نفسي أنفّذ العمل فحسب. لقد حاولت أن أختار المقاطع الشعرية التي لا تعتمد على الأبيات التي تليها. بعد جمع الأبيات أو المقاطع، قمت بتغيير أسلوب الكتابة وكتبت من الأعلى إلى الأسفل بدلاً من اليمين إلى اليسار. أيضاً لم أستفد من علامات الترقيم. يتعيّن عليّ أن أوضح بأنني استخدمت قصائد سعدي وحافظ فقط كمادة أوليّة لعملي، ولم أقم بإلغاء أو إزالة أي جزء. وقد بدأت في تطبيق طريقة العمل نفسها على قصائد خاقاني، لكن محاولاتي لم تنجح. يبدو أن سعدي كان ودوداً أكثر معي.. ربما لأن هناك الكثير من القطع الحوارية في شعر سعدي. حالياً أنا عاكف على العمل في "ديوان الشمس" لمولانا جلال الدين الرومي. ذات مرّة نصحت أبنائي أن يقرأوا أعمال سعدي لأن ذلك أشبه بفتح نافذة على عالم جديد، لكنهم طلبوا مني أن أذهب إلى نافذة الإنترنت لأفهم الكثير عما يجري في العالم".

كيارستمي يحذّر من الاستخدام الفج للشعر في السينما، ويشدّد على خطورته.. "لكن في صياغة الحوارات، بإمكانك أن تستفيد من الانطباعات والأفكار التي تحصل عليها من أعمال شاعر معيّن.. هذا ما فعلته في فيلميّ: الريح سوف تحملنا، وعبر أشجار الزيتون".

إن لديه قدرة فذّة في الإمساك بجوهر الشعر الفارسي، وخلق لغة مجازية شعرية ضمن المواقع الطبيعية في أفلامه. وهو يجد في أشعار الكلاسيكيين العظماء قرابة فكرية وروحية. كما يشعر بارتباط عميق بحركة الشعر الإيراني الحديث. في عدد من أفلامه يقتبس قصائد أو أبياتاً من الشعر الفارسي القديم (عمر الخيام كمثال) والمعاصر (سُهراب سيبهري، فروغ فروخزاد كمثال) إما كتضمين أو كتلاوة، ومن خلال هذه القصائد يسعى كيارستمي إلى الربط بين الماضي والحاضر، الاستمرارية والتغيير. إن تكييفه للمقاطع الشعرية تمدّد حقل التحوّل النصي، التحوّل من نص سابق إلى جديد، موظف سينمائياً.

تأثره بالشاعر عمر الخيام نجده جلياً أكثر في فيلمه "طعم الكرز". يقول كيارستمي: "هل قرأت عمر الخيام؟ رباعيات هذا الشاعر والعالِم الفارسي العظيم، كُتبت في نهاية القرن 11 وبدايات القرن 12، وهي تأبين متواصل للحياة

إزاء ما هو حاضر دائماَ، إزاء الموت. في فيلمي (طعم الكرز)، وبالطريقة ذاتها، كان بوسعنا أن نتحدث عن الموت ونترك فكرة الانتحار".

وفي موضع آخر يقول: "بالإضافة إلى ذكاء وحسيّة قصائد الخيام، أحب خصوصاً بساطتها، دقتها، براعتها في الإيجاز. لقراءة شعره، بالنسبة لي، التأثير ذاته الذي تمارسه صفعة في الوجه. هو باستمرار يذكّرنا بحضور الموت والحاجة للتعايش معه. قصائده تجعلنا نقف مباشرة أمام الموت، وتحثنا، دون أن تكون متشائمة، على أن نصبح واعين لوضعنا الإنساني.. لكن هذا فقط في سبيل تمجيد فضائل ومزايا الحياة".

* * *

كذلك أقام كيارستمي العديد من المعارض للصور الفوتوغرافية الخاصة به في الكثير من دول العالم.

ابتدأ هذا الشغف بالتصوير، عند كيارستمي، في العام 1978.. وهو يتحدث عن تلك الفترة قائلاً: "اهتمامي بالتصوير الفوتوغرافي بدأ في الواقع عندما أردت شراء كاميرا لصديق، كان ثمنها حوالي ألف دولار، وقررت أن أشتري أخرى لنفسي. كانت الثورة في بداياتها، وكان لدي الكثير من الوقت الفائض الذي أردت أن أشغله بالتقاط الصور، إذ لم يعد مسموحاً لنا صنع الأفلام السينمائية، وصرنا في غاية الإحباط والوحشة. لذلك كنا نغادر المدينة، بين الحين والآخر، للتغلب على تلك الحالة المحبطة ولالتقاط صور الطبيعة (..) في الواقع، أنا لم أتعلم قط التصوير الفوتوغرافي. كنت أهرب من المدينة، وأجد الملاذ في الريف. هناك بدأت ألتقط الصور، التي أصبحت أشبه بهدايا ينبغي أن أحملها إلى الناس في المدن. كان بإمكاني أن أتقاسم المنظر الطبيعي معهم من خلال التصوير".

في موضع آخر (Front Line, 5.1.2009) يتحدث عن أول صورة التقطها.. "هي تلك الصورة التي بيعت في مزاد كريستي بـ 130 ألف جنيه إسترليني. لو كنت أعلم، لو أن شخصاً أخبرني وقت أن أنفقت ألف دولار مقابل الكاميرا، بأنني في المستقبل سوف أبيع إحدى صوري الأولى أضعاف هذا السعر لظهر قرن في رأسي، لأبديت انذهالي الشديد".

في ذلك الوقت – كما صرّح مرّة – حلّ التصوير محل الرسم كشكل من أشكال العلاج النفسي الشخصي.. "التصوير الفوتوغرافي يعبّر عن أحاسيس إبداعية، وهي وسيلة لإيجاد السلام والطمأنينة. ثمة نقاء نادر في هذا الحقل (..) أحب أن أنظر إلى الأشياء. النظر في صمت، خصوصاً إلى الطبيعة. عندما تحب شخصاً فإنك تلتقط صورة له: أنظر فحسب إلى ألبوم صور العائلة. ألبومي حافل بصور الطبيعة".

الطبيعة، بالنسبة إليه، هي صدق الحياة.. "صوري الفوتوغرافية ليست نتاج عشقي

للتصوير الفوتوغرافي، بل ثمرة حبي للطبيعة (..) في المنظر الطبيعي أشعر بشيء ما وأرغب في أسره.. فقط تلك اللحظة تكون معروضة".

وهو يفسر سبب اهتمامه بالتصوير الفوتوغرافي، في قوله:

"إن تأمل سماء غائمة وجذع ضخم لشجرة تحت ضوء سحري هو أمر صعب عندما يكون المرء وحده. عدم القدرة على الإحساس بالمتعة لمرأى منظر طبيعي جميل ورائع مع شخص آخر هو ضرب من التعذيب. لهذا السبب بدأت في التقاط الصور الفوتوغرافية. أردت - بطريقة أو بأخرى - أن أجعل تلك اللحظات من الولع والألم تصبح أزلية".

ويقول أيضاً: "صورة واحدة هي أم السينما. هناك بدأت السينما، مع تلك الصورة الواحدة".

في بحثه عن أفكار وعن مواقع، يقوم كيارستمي برحلات قصيرة نحو الأرياف المحيطة بالعاصمة، أو يتنقل عبر مناطق إيران. من بيته الكائن في طهران ينطلق مسافراً شمالاً في اتجاه بحر قزوين، أحياناً إلى كردستان قرب الحدود العراقية.

يقول: "لسنوات عديدة كنت أهرب من المدينة، وكنت أشعر عندئذ بأني في حال أفضل حقاً. الرصد هو بمثابة المسكّن بالنسبة لي.(..) أنا أفضّل الريف على المدن. هذا ينطبق أيضاً على أفلامي: لقد حققت أفلاماً في المجتمعات الريفية، في القرى، أكثر من المدن".

في البداية لم يفكر في إقامة معارض خاصة، كان يلتقط العديد من الصور ويحفظها عنده.. "عندما كنت أذهب إلى الطبيعة، وأصادف كل ذلك الجمال والسمو، أشعر بأن ترك كل هذا وحده أمر لا يطاق ولا يمكن احتماله. لذلك شرعت في التقاط الصور، الكثير من الصور التي كنت أخزنّها في علبة خاصة، دون أي نيّة في عرضها للجمهور. لكن بعد عشر سنوات أو أكثر، قررت أن أعرضها للناس، وذلك بعد أن عرضت مجموعة من الصور على صديقة تمتلك جاليري في غولستان، وهي التي اقترحت عليّ أن أقيم معرضاً خاصاً ففعلت".

في صوره الفوتوغرافية يشرع في تقطير ورشح المشهد إلى جوهره الغنائي الأبسط. هنا يتجنب الأشكال والأوجه البشرية، ويعتبر التصوير الفوتوغرافي وسطاً أنقى من السينما بما أنه متحرّر من عبء السرد أو الترفيه.

في أعماله، يقوم كيارستمي بالتعديل والتكييف وفق الحالة التي يجدها في الطبيعة. ذلك يزوده باحتمالات متنوعة، يحدّد تنويعات الصور، التي تنشأ من التغيّر في الفصول، تحوّل ونوعية الإضاءة.

صور كيارستمي الفوتوغرافية هي أعمال كاملة بذاتها، لا هي صور ثابتة ولا رسوم

صارمة لقصة الفيلم، بل تعمل من خلال عناصر تركيب مماثلة، وتبقى مع ذلك مستقلة بذاتها. إنها تصور أماكن نائية ومثقلة روحياً.

شارك كيارستمي في العديد من المعارض الفردية والمشتركة أو الجماعية. من أهم المعارض الفردية التي أقامها، والتي حملت عناوين مميّزة:

طرقات وأشجار (1978 – 2003)، ثلج (1978 – 2003)، أشجار وغربان (2006)، مطر (2006 – 2007).. إضافة إلى مشاريع فيديو ((video installation: نائمان (2001)، أكبر بعشر دقائق (2003)، غابة من أوراق الشجر (2005)، ظهيرة صيفية (2006)، سجاد (2006).

بالنسبة إليه، بوسع الفن أن يعيد صياغة التفاصيل العادية والمبتذلة في الحياة، ويستحثنا على إلقاء نظرة جديدة وطرية عليها.

في معرضه "طرقات وأشجار" نجد صوراً لأشجار وطرقات متمعجة تشق، كما في حلم، مناظر للريف الإيراني الوعر. سلسلة أخرى من الصور المأخوذة من خلال الحاجب الزجاجي للسيارة، والمنقّط بقطرات المطر، والتي تحوّل الأشجار والسيارات الأخرى إلى أطياف مجرّدة.

هذه الموضوعات لا تكف عن إثارة اهتمامه، يقول: "موضوعان على الدوام يغريان كاميرتي ويحرضانني على التصوير: الأشجار والطرقات (..) الطريقة التي أنظر بها إلى الطرقات تختلف تماماً عن الطريقة التي بها ينظر شخص آخر. إنهما طريقتان مختلفتان في الرؤية وفي التفكير. عواطفي ومشاعري هي التي تحدد ذلك. على سبيل المثال، إن كنتَ لا تعرف شيئاً عن تجربة العزلة فسوف لن تفهم هذا. لكن باختبارك للعزلة سوف تفهم وحدتي وعزلتي عبر تلك الطرق. لا، ليست الطرقات نفسها. أبداً لم أقرر أن ألتقط تلك الصور، أو لم أختر ذلك الموضوع، الموضوع هو الذي اختارني. أنا واثق من أن العديد من المصورين مرّوا عبر تلك الطرقات، في طريقهم لتصوير صيادي السمك على الشاطئ أو ما شابه ذلك. إنه الطريق نفسه، غير أن الطريقة التي بها تنظر هي التي تخلق ذلك الاختلاف. الوقت المناسب، المكان المناسب".

في معرضه "ثلج"، الذي يحتوي على صور فائقة الجمال، بالأسود والأبيض، هو يسبر موضوعاً واحداً، فكرة رئيسية واحدة: أشجار في الثلج وعلى الأنماط التي تشكّلها ظلال الأشجار على سطح الثلج الأبيض العاري. كل صورة توحي بحالة عاطفية، مستحضرة جواً من العزلة والتأمل.

في نوفمبر 2007 تم افتتاح متحف ساوث إيست للتصوير الفوتوغرافي في فلوريدا بأمريكا، وقد عرضت فيه صور لعدد من المصورين المشهورين في العالم، من بينهم كيارستمي.

كذلك أقام معرضاً خاصاً يحتوي على صور للمطر في مختلف حالاته ومظاهره، عن هذه التجربة يقول كيارستمي:

"فكرة تصوير هذه السلسلة من صور (المطر) نبعت منذ وقت طويل. لقد قضيت سنوات وأنا أتطلع من خلال الحاجب الزجاجي الأمامي للسيارة، معجباً بالمناظر الريفية، مأخوذاً بقطرات المطر والتأثير الذي يُحدثه الضوء عليها. حاولت أن ألتقط صوراً لها من خلال الحاجب الزجاجي، لكنني في ذلك الوقت كنت أستخدم الفيلم، لذلك لم أستطع الحصول على المؤثر الصحيح والمناسب للإضاءة، والذي يجعل الصورة مقنعة. فقط بعد وصول الكاميرات الرقمية (الديجيتال) قلت لنفسي: الآن بوسعي أن أعود إلى تلك الفكرة. باستطاعتي أن أعمل مع القليل من الإضاءة، وبينما أقود السيارة. كنت أقود السيارة بيد على المقود، وبالأخرى ألتقط الصور. ربما لا ينبغي أن أعترف بهذا الفعل الطائش، إذ لا أريد أن أبدو وكأني أشجّع على السياقة السيئة.

غالباً ما ألاحظ أننا لا نكون قادرين على النظر إلى ما يوجد أمامنا إلا إذا كان بداخل إطار. لذلك أعتبر حاجب السيارة إطاراً، وأقوم بإيقاف ممسحة الحاجب عن الحركة حتى لا تمسح المطر، بحيث تبقى قطرات المطر على الزجاج. كل ما نستطيع أن نراه في الصور الفوتوغرافية – اللون الوسط بين البني والأصفر، الأخضر، الأسود – نحن مدينون به للضوء. إنه انعكاس الضوء على قطرات المطر الذي يمنح الصور تلك الفوارق الدقيقة في اللون، وتلك الجمالية الآسرة. الضوء هو أعظم رسام ومصوّر من بين الجميع. في كل لحظة من حياتنا نرى صوراً مختلفة، لوحات مختلفة".

في مارس 2009 أعاد إقامة معرض "أشجار وغربان" في دبي، وهي حصيلة لصور وافرة التقطها وهو يتجوّل في أرجاء قصر سادآباد بطهران، بكاميرته الرقمية (الديجيتال)، لمدة أربع سنوات، موثقاً التفاعل بين الأشجار والغربان.

الأشجار، في نظر كيارستمي، فنانون حقيقيون، محاورون، ورفاق. ضمن مجموعة الأعمال التي قدمها تظل الأشجار فكرة ثابتة لا يستطيع الخلاص منها.. "واحدة من ذكرياتي المبكرة تعود إلى الوراء ثلاثين أو أربعين سنة، إذ كنت في سيارة مع جدتي وقالت لي: أنظر إلى تلك الشجرة. نظرت ورأيت شجرة وحيدة ومنعزلة في سفح تلة.. قلت لها: وما المثير فيها، إنها مجرد شجرة؟.. جدتي لم يكن لديها أي تفسير. لقد رأت شيئاً أثار اهتمامها، ولم تستطع أن تعبّر عن إحساسها بالكلمات".

إنه يتحدث عن الأشجار كما يتحدث عن أصدقاء مقربّين، عن أفراد من عائلته.. بحميمية: "منذ صوري الفوتوغرافية الأولى التي التقطتها بكاميرتي الأولى، أدركت أن للأشجار دلالة ومغزى، بالنسبة لي، أكثر من الكائنات البشرية. أحب دوماً أن أستشهد بكلام ابن عربي (1165 – 1240) الذي يقول: الشجرة هي شقيقة الإنسان.

عندما تزهر الشجرة فإنها تؤدي وظيفة التقويم الطبيعي، في أي مكان من العالم توجد فيه. هي تقول للناس: إني أعلن لكل من يشاهدني اليوم أن هذا هو اليوم الأول من موسم الربيع. هي غير مقيّدة بأوقاتنا وتواريخنا. إنها من أكثر التقاويم دقةً".

وفي موضع آخر يقول: "الأدب الفارسي أيضاً يتحدث عن الأشجار الرائعة والعجيبة، الأشجار التي لها صفات بشرية. الشجرة وحياة الإنسان مرتبطتان على نحو لا ينفصم لأن الشجرة تجذّرت في حياتنا اليومية، في ثقافتنا، في أرواحنا، في أساطيرنا.. مثلما فعلت في أسرار وألغاز كل الأديان".

* * *

في العام 2002، قدم كيارستمي في إيطاليا (روما وتاورمينا) عرضاً مسرحياً بعنوان تعزية Ta'ziyeh، خائضاً بذلك تجربة الإخراج المسرحي لأول مرّة. العمل الذي يركّز على حادثة مقتل الحسين بن علي، يتخذ من الشعائر الدينية الشيعية، المتصلة بالعزاء، إطاراً للمسرحية، ومن خلالها يقدم كيارستمي رؤيته السياسية في ربط الماضي بقضايا الحاضر. يقول: "الحسين هو القائد الروحي للمحرومين".

لقد تصادف عرض المسرحية مع الانتفاضة الطلابية التي شهدتها المدن الإيرانية. وبهذا الشأن عبّر كيارستمي بوضوح عن موقفه مما يحدث، قائلاً: "احتجاجات الطلبة هي رد فعل طبيعي، بعد ست سنوات من تولي خاتمي رئاسة الحكومة. من الواضح أنه لم يف بوعوده التي أطلقها عند انتخابه".

كما أيّد الطلبة في معارضتهم لمشروع الحكومة بخصخصة الجامعات الإيرانية.. "لقد نشأتُ وسط عائلة كبيرة. لو لم تكن الجامعة حرة في أيامنا، لما التحقت بها. ثورتنا قامت لصالح الفقراء، المحرومين من الامتيازات والحقوق الطبيعية".

التعزية هي واحدة من الأشكال المسرحية التقليدية، الشعبية، التي ظلت باقية منذ زمن، والتي عرفها العالم الإسلامي – الشيعي تحديداً - كفعل طقسي، شعائري، أساساً.

يشير التقرير عن العرض المسرحي، الذي أعدّه لي مارشال، ونُشر في الجارديان، عدد 14 يوليو 2003، إلى أن كيارستمي لم يقدّم في العرض العمل الدرامي (بأداء فرقة مسرحية إيرانية) فحسب، بل أيضاً الجمهور الإيراني وهو يبدو كما لو يتفرج على العرض.

مسرح خشبي، سداسي الشكل، مقام في الهواء الطلق، تتوسطه خشبة محاطة بصفوف مدرّجة من المقاعد. في الأعلى ست شاشات معروضة عليها لقطات (تعرّضت للمونتاج) لوجوه متفرجين إيرانيين، من مختلف الأجناس والأعمار،

يشاهدون ويتفاعلون مع عروض حية سابقة تمت تأديتها – من قِبل فرق جوّالة - أثناء مراسيم العزاء في القرى الإيرانية جنوبي طهران، وقام بتصويرها كيارستمي. بالتالي فإن المتفرج هنا يشاهد المسرحية ويشاهد جمهوراً – غافلاً عن الكاميرا في أغلب الأحوال - يتفرج، راصداً انفعالاتهم واستجاباتهم وتعليقاتهم وحالات الصمت والسكون والترقب والبكاء ولطم الصدور وفقاً لأحداث الرواية. وفي هذا، كما يقول كيارستمي، تكمن فكرة العرض.. "التعزية مرتبطة تماماً بجمهورها. الحدث يتخلّق فعلاً بواسطة العلاقة بين الممثلين والمتفرجين".

ويقول عن العرض: "لقد حاولت أن أحوّل العرض المسرحي الخالي إلى طقس حيّ".

في الواقع، العرض ليس عن مقتل الحسين، ومفهوم الشهادة، فحسب، بل أيضاً عن كيفية رؤية الغرب للإسلام، ورؤية المسلمين للغرب، وكيف تختلف وتتباين طبيعة وزوايا الرؤية عند أفراد مختلفين ثقافياً إلى حدث معين يدور أمامهم.

عند إعادة عرض العمل في بروكسل سنة 2004 ولندن في 2005، استعاض عن الفرقة الإيرانية الحية باستخدام شاشة تلفزيون عرض عليها الأداء المصور للفرقة ذاتها.

* * *

خاض كيارستمي تجربة تقديم الأوبرا، كمجال جديد ومختلف، بعد اتفاقه مع دار الأوبرا البريطانية على تنفيذ أوبرا موزارت "Cosi Fan Tutte". الغريب أنه أشرف على إخراج العمل عن بعد، من خلال الانترنت، وعبر مساعدته إيلين تايلر هول، لأن السفارة البريطانية بطهران رفضت منحه تأشيرة دخول إلى الأراضي البريطانية.

في تقرير نُشر في The Times، 30 مايو 2009، أبدى كيارستمي احتجاجه على ذلك الإجراء التعسفي قائلاً: "لقد سافرت إلى مختلف أقطار العالم منذ عشرين عاماً، وتعوّدت على الإجراءات البيروقراطية، لكن ما حدث لي مع السفارة لم يكن مسبوقاً، ولا يُصدّق. لقد فرضوا عليّ مطالب كثيرة، وتعيّن عليّ أن أقدّم بصمات الأصابع مرتين في الأسبوع، وطلبوا أن أفتح حساباً في البنك مع إيداع مبلغ يغطي رحلة العودة من هناك. ولم أتردد في تنفيذ كل هذه المطالب. كما زوّدتهم برسائل الدعوة الموجهة لي من بريطانيا. الملف كان مكتملاً. مع ذلك رفضوا منحي التأشيرة، بل تصرفوا معي بفظاظة. قالوا: نحن نعرف من تكون، لكن لا أحد هناك يعرفك. وسوف لن نتعامل معك كحالة خاصة واستثنائية.

حتى الآن لا أفهم ما الذي حدث. هي حالة كافكاوية. لذلك اتخذت قراراً بالكفّ عن المحاولة ورفض الدعوة. ربما بدا هذا القرار متسرعاً ومتهوراً وخاطئاً، لكن وقتذاك لم يكن أمامي خيار آخر، حتى عندما تدخّل السفير، كان تدخله متأخراً. كان أمراً

موجعاً التخلي عن فرصة الذهاب إلى بريطانيا، وكم تمنيت لو لم يصبني الأذى وكانت لدي القوة الكافية لمقاومة ذلك الإجراء. مع ذلك، لو يتكرر الأمر مرة أخرى فسوف أتخّذ القرار ذاته".

كيارستمي تمكّن من التغلب على بُعد المسافة في تنفيذ العمل. أثناء إنتاج الأوبرا، أمضت مساعدته إيلين ستة شهور معه فيما العمل يتشكّل.. "كنا نتبادل الرسائل عبر البريد الإلكتروني كل يوم. هي كانت مطّلعة على رؤيتي بشكل جيد. كانت المتفرجة الأكثر جدية أثناء البروفات في Aix بفرنسا. لم تفوّت لحظة واحدة، وكانت تعرف جيداً ما أريد. لهذا السبب لا أظن أن غيابي كان ملحوظاً كثيراً في لندن".

في الواقع، لم يكن لدى كيارستمي النية والرغبة في أن يصبح مخرج أوبرا. كان في باريس بمناسبة افتتاح معرض لصوره الفوتوغرافية في مركز بومبيدو، عندما تلقى دعوة للغداء من برنار فوكرول، المدير العام لمهرجان Aix-en-Provence .. "كنت أعلم أنه سوف يطلب مني أن أخرج أوبرا موزارت، وقد قررت أن أرفض. كنت أنوي أن أشرح له أنني قادم من بيئة وخلفية مختلفة، محملاً بمرجعيات ثقافية مختلفة، وأنني سوف لن أشعر بارتياح في الأوبرا، ولا أعتقد بأني مؤهل لهذه المهمة. لكن مع انتهائي من تناول الغداء، كنت قد وافقت على تولي المهمة".

موزارت ليس غريباً على المحيط الثقافي الذي يتحرك فيه كيارستمي. عندما قرأ نص الأوبرا، أدرك مدى اقترابه وتآلفه مع بنية ومحتوى الأوبرا.. "بعد أن قرأت النص شعرت باقتراب شديد من المحتوى، وفهمت سحر الموسيقى بشكل أفضل. أدركت أن بوسع موزارت أن يكون إيرانياً بسهولة تامة. كما تعرفت أيضاً على البناء المماثل لبناء التعزية.. الشكل الفني الذي اشتغلت عليه سابقاً".

في إعداده وتحضيره للعمل، شاهد كيارستمي بعض أشرطة الـ DVD لعروض سابقة للأوبرا.. "وجدت تلك العروض خانقة جداً. كمتفرج شعرت أنها تحتاج إلى جو نقي منعش وحياة جديدة. أنا لم أرد أن أجدّد هذا النوع. لا، المسؤولية الملقاة على عاتقي كانت ثقيلة بما يكفي. لم أحاول خرق القوانين أو نقض الكليشيهات، فأنا لست غبياً لأحسب أني قادر على المضي أبعد من الكليشيهات. لا، كل ما أردت أن أفعله هو أن أرضي الجمهور المتطلب، وأن أحقق شيئاً سيكون محتمَلاً أكثر، جذاباً أكثر. لقد وظفت هنا خلفيتي في تحقيق الأفلام، إضافة إلى تجربتي كمصور فوتوغرافي ومصمم مناظر وجرافيك".

دمج كيارستمي في العرض بعض الأفلام البسيطة لتكون خلفية على خشبة المسرح. في الفصل الأول، الذي يدور في مقهى بنابولي في القرن 18، يعرض فيلمه مقهى عصرياً في Aix مع حشد يتفرج ظاهرياً على عرض يدور على المسرح ويتفاعل معه. هو يرى بأن ما لا يُعرَض لكن يلمّح إليه يمكن أن يكون أكثر بلاغة مما هو جلي وصريح.. "أظن أن النسخة المتخيلة للأحداث يمكن أن تكون أحياناً أكثر

قوة وفعالية. في هذه الأوبرا، التعابير وردود الفعل على وجوه الأشخاص في المقهى سوف لن تصرف الانتباه عن الأوبرا. بالأحرى، أظن أنها سوف تضيف إلى الأداء".

في الفصل الأخير، هو سلّط فيلماً لسفينة تقترب من رصيف الميناء على منظر بحري بانورامي.

عن تجاور المرحلة التاريخية والخلفية المعاصرة، يقول كيارستمي: "نحن كلنا نعلم أن العمل ينتمي إلى القرن 18. لا يمكننا أن نتظاهر بعدم وجود فجوة زمنية. لكنني أردت أن أمضى إلى مدى أبعد وأن ألمّح ضمن الأداء إلى هذه الفجوة الزمنية. الجمهور الحقيقي والجمهور المصوّر سينمائياً سيكونون معاصرين. ذلك يضيف إلى رؤيتي بأن ثيمة الأوبرا، ثيمة الحب والصدق والثقة في العلاقات، لا تزال متصلة بالوقت الحاضر. إنه موضوع أزلي".

شهدت الأوبرا عرضها الأول في لندن، في يوليو 2008.

في حديث له مع جريدة Financial Times قال كيارستمي: "لكن الأوبرا تتصل بتصوير العواطف والمشاعر. كيف يمكن لنا أن نتصّل بتلك المشاعر إذا تغاضينا عن أنفسنا؟ كيف يمكن لنا أن نتظاهر ونزعم أننا نستطيع التغاضي عن أنفسنا؟ ربما نحن نتمنى ذلك لأن الزمن حينذاك سوف يختفي، وسوف نتجمّد ولن نشيخ أبداً. لكن حتى عندما ننام ونحلم، فإن حيواتنا تستمر. إننا في الواقع لا نتغاضى أبداً عن أنفسنا".

أفلام

من أفلام كيارستمي القصيرة والوثائقية والدرامية الطويلة:

* خبز وزقاق (1970)

أول أفلامه القصيرة (12 دقيقة). عن سيناريو كتبه شقيقه الأصغر تاجي كيارستمي، وهو مؤلف قصص أطفال. السيناريو عبارة عن سرد بسيط لإحدى تجارب الكاتب في طفولته.

عن صبي ترسله عائلته لشراء خبز، ووحيداً عليه أن يجتاز امتحاناً صعباً: عندما يعود إلى البيت حاملاً الخبز، يصادف في الزقاق المؤدي إلى بيته، كلباً مهدداً يعترض طريقه، ولا يسمح له بالمرور إلا بعد أن يرمي له بقطعة من الخبز.

الكاميرا ترصد انفعالات وتصرفات الصبي في موقف كهذا. والعالم مرئي من خلال عينيّ طفل، فيما الكبار يبدون كما لو من عالم آخر.. بعيدين أو غير موجودين.

هذا العمل الأول يحمل بداخله الثيمات التي سوف تكتسب أهمية أكبر في أفلامه اللاحقة.

يقول كيارستمي: "الفيلم كان تجربتي الأولى في السينما، والأكثر صعوبة.. فقد كان عليّ أن أعمل مع صبي صغير، وكلب، وطاقم فني غير محترف باستثناء المصور الذي كان يتذمر ويناكد ويشكو طوال الوقت".

كانت هناك خلافات بين الأفكار أو التصورات المسبقة لدى المصور، ورؤية كيارستمي المغايرة، خصوصاً بشأن كيفية تصوير الصبي والكلب، فالمصور يريد لقطات منفصلة مع أحجام متفاوتة للقطات، بينما كيارستمي يؤمن بأن اللقطة الطويلة، المديدة، لها تأثير عميق في خلق التوتر، وأن تقطيع الحدث سوف يربك إيقاع ومحتوى بنية الفيلم.

الفيلم لا يحتوي على أي حوار. عندما سئل عن سبب غياب الحوار في أفلامه الأولى، قال كيارستمي ببساطة: "لا أستطيع أن أفسّر ذلك. كل ما أتذكره هو أنني وقت تصوير أفلامي الأولى، لم أكن ثرثاراً وكثير الكلام". (مجلة Positif الفرنسية، ديسمبر 1997)

الفيلم فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان طهران الدولي لأفلام الأطفال والشباب.

* وقت الراحة (1972)

فيلم قصير مدته 15 دقيقة. عن صبي يُطرد من المدرسة بعد أن كسر نافذة الفصل بكرة قدم. في طريقه إلى البيت يرى مباراة في كرة القدم تجرى في ساحة خالية، وولعه بالكرة يجعله ينجذب إلى المباراة، ثم يضطر إلى الذهاب إلى البيت عبر طريق مختصر وملتو. هنا يستخدم كيارستمي البناء نفسه الذي استخدمه في خبز وزقاق (كما لاحظ ألبرتو إيلينا في كتابه "سينما عباس كيارستمي"، 2005): صبي ينتقل من مكان إلى آخر، مستخدماً درباً مألوفاً جداً. يلتقي مصادفةً بعائق – كلب هناك، وكرة هنا – يعطل مساره مؤقتاً. في هذه الحالة، يختبر عزلته مدركاً أنه وحيد إزاء هذا التهديد (الكلب) أو الإغواء (الكرة). وعندما يستأنف سيره يكون قد تعلّم أن ثمة صعوبات وعراقيل تدخرها له الحياة وعليه أن يواجهها ويتعامل معها.

في حوار مع كيارستمي في 1999، تحدث عن هذا الفيلم قائلاً: "قد لا تصدق ذلك، لكنه فيلمي المثالي. إنه متقدّم زمنياً عن (طعم الكرز) في ما يتصل بالشكل والجراءة وتجنب سرد قصة والنهاية الغامضة. لكن رد فعل النقاد، في ذلك الحين، كان قاسياً وموجعاً إلى حد أنه دفعني لسرد قصةٍ في فيلمي التالي (التجربة) الذي هو قصة حب ميلودرامية. آنذاك اتهمني بعضهم بأني أبدّد أموال الدولة، وطالبوا بصرفي من الخدمة في مركز التنمية".

المطالبة بطرد كيارستمي لم تنفّذ بسبب ثقة المسؤولين في المركز بموهبته وطاقته الإبداعية.

* التجربة (1973)

فيلم متوسط الطول مدته 60 دقيقة، عن صبي مراهق من الطبقة العاملة، يتيم وفقير، بلا رفقة ولا صداقة، يعيش في وحدة عميقة معزولاً عن محيطه، مفتقراً إلى مهارات الاتصال بسبب لا مبالاة الآخرين. إنه يعمل ساعياً في أستوديو للتصوير الفوتوغرافي (يقيم فيه). يقع في غرام فتاة تكبره سناً، من عائلة ميسورة، ويحاول أن يثير إعجابها وإعجاب أسرتها. رغبته في أن يكون قريباً منها يجعله يقرر أن يترك عمله ليشتغل خادماً عند أسرتها، معتقداً أنه بهذه الوسيلة سوف يحسّن صورته أمامها ويكون جديراً بها، لكن العائلة ترفض عرضه.

الفيلم معد عن قصة كتبها أمير نادري يتناول فيها تجربته الشخصية. ونادري هو واحد من أهم الأسماء في السينما الإيرانية الجديدة في السبعينيات، قبل أن يهاجر إلى أمريكا في الثمانينيات.

حاز الفيلم على الجائزة الأولى في مهرجان جيفوني بإيطاليا، لكنه منع من العرض، منذ قيام الثورة، بسبب إيحاء جنسي يتصل بالملابس النسائية (حسب إشارة ألبرتو إيلينا في كتابه المذكور)

* المسافر (1974)

أول أفلامه الدرامية الطويلة، مدته 71 دقيقة، عن صبي (قاسم) في العاشرة من عمره، مشاكس، يفتقر إلى حس المسؤولية الأخلاقية. إنه ممسوس بكرة القدم، ويفضّل أن يقضي أوقاته في طرقات البلدة الصغيرة، يلعب كرة القدم مع رفاقه، على أن يبقى في البيت ليحلّ واجباته المدرسية. عائلته لا تحسن التعبير عن مشاعرها العاطفية. المدرّسون يهتمون بالنظام والانضباط والنواحي الشكلية أكثر من اهتمامهم بالتواصل مع الطلبة.

حين يعلم الصبي بأن الفريق القومي لكرة القدم سوف يلعب مباراة هامة في طهران، يقرّر الذهاب إلى هناك ومشاهدة المباراة، بأي ثمن. ولكي يحقق هذه الرغبة – عبر شراء تذكرة الباص - فإنه يضطر إلى سرقة النقود من والديه، الاحتيال على زملائه في المدرسة، وعلى الجيران، بيع أشياء فريقه. وبعد مغامرات عديدة يتمكن من الوصول إلى الأستاد الرياضي بطهران، لكن هذه المحاولات ترهقه وتفضي به إلى النوم فلا يتسنى له مشاهدة المباراة. إحساسه بالذنب لما ارتكبه من آثام وأكاذيب، يبدو حاداً وعميقاً إلى حد أنه يحلم بأهله وأصدقائه ومدرّسيه يحيطون به، وهو راقد بلا حراك، وينهالون عليه ضرباً بلا شفقة.

عندما يصحو من غفوته، يكتشف أن المباراة انتهت، والاستاد خال إلا من عمال التنظيف يمارسون مهامهم، فيتيقّن من أنه قد أخفق في مهمته، ولم يحقق هدفه، لكنه في المقابل اكتسب تجربة سوف يستفيد منها.

إنها رحلة فيزيائية وروحية، رحلة اطلاع ومعرفة، من خلالها يتم استنطاق السلوك الإنساني والتوازن بين الصواب والخطأ، والتي فيها تكون الذنوب شعائر انتقال في بناء الهوية الذاتية.

عندما سئل كيارستمي عن سبب تصويره الفيلم بالأسود والأبيض، برّر ذلك بمحدودية الميزانية، لكنه أضاف: "أظن أن استخدام الأسود والأبيض يعبّر بشكل أفضل من الألوان عن خلفية الفقر والحالة العادية التي حاولت أن أظهرها في الفيلم".

يقال إن "المسافر" هو أول فيلم إيراني يستخدم الصوت المباشر في التصوير، بدلاً من إعادة تسجيل الصوت في الأستوديو. وجميع الممثلين اختارهم من بلدة واحدة، من الذين لم يسبق لهم التمثيل.

حاز الفيلم على جائزة التحكيم الكبرى في مهرجان طهران الدولي لأفلام الأطفال والشباب.

* أنا أيضاَ أستطيع ذلك (1975)

قصير مدته 3 دقائق. هنا يوظف فن التحريك من خلال مجاورة حركات الحيوانات الكرتونية مع محاكاة صبي لها، عبر تصوير حيّ.

* حلان لمشكلة واحدة (1975)

قصير مدته 4 دقائق. على نحو هزلي يتحرى نتائج أشكال بديلة من السلوك. الفيلم يعرض ما يحدث في فصل دراسي بعد أن يستعير "دوران" كتاباً من زميله "نادر" ثم يعيده بغلاف ممزّق.. من هنا نتابع ما يبدو أشبه بمواقف لوريل وهاردي المتسمة بالعدوانية الهزلية: نادر يمزّق غلاف كتاب دوران. دوران يكسر قلم نادر. نادر يشق قميص دوران. دوران يكسر مسطرة نادر.. وهكذا، وذلك في زمن مختصر. في الأخير، نرى دوران يلصق بالصمغ غلاف كتاب نادر، يرنّ الجرس معلناً الاستراحة، والولدان يخرجان من الفصل كأي صديقين.

حاز الفيلم على الجائزة الأولى في المهرجان التربوي بالمكسيك.

تجدر الإشارة هنا إلى أن مركز التنمية الثقافية، في ذلك الوقت، لم يكن يعرض أفلامه في الصالات التجارية، بل في المؤسسات التربوية والثقافية. وعندما يرسل أفلامه إلى المهرجانات فإنها لا تكون مصحوبة بترجمة أجنبية.

* ألوان (1976)

فيلم تربوي قصير مدته 15 دقيقة. عن الخاصيات النوعية للون والصوت. المعالجة اللونية للصور مع إطلاق العنان للخيالات الجامحة. صبي يتخيّل نفسه سائقاً في سباق للسيارات. إنها دعوة للأطفال لاكتشاف الألوان المتعددة وحضورها في الأشياء اليومية وما يحيط بهم.

مثل هذه التجارب، مع الأفلام التربوية، وفّرت لكيارستمي درجة عالية من الحرية الإبداعية، كما أتاحت له فرصة التجريب مع أشكال غير سردية من السينما، واستكشاف الاحتمالات والإمكانيات التي يوفرها الوسط السينمائي.

* بذلة الزفاف (1976)

فيلم متوسط الطول مدته 57 دقيقة. عن صبي (حسين) يعمل، متدرباً مبتدئاً، في محل خياطة يحاول اثنان من أصدقائه، كلٌ على حدة، أن يستعيرا منه بذلة زفاف – انتهى من خياطتها للتو - لليلة واحدة قبل تسليمها لصاحبها (ابن زبون ثري ينوي أن يرتديها في عرس أخته). أحدهما لديه موعد غرامي والآخر لا يفصح عن سبب رغبته في البذلة.

* تحية إلى المدرسين (1977)

قصير مدته 20 دقيقة. كان الهدف منه تقديم تحية إجلال بسيطة إلى المدرسين من أجل عرضه في حضور الشاه في يوم المدرس.

الفيلم نفّذ بتكليف من وزير التربية، الذي طالب كيارستمي، بعد أن شاهد الفيلم في عرض خاص، بحذف عدد من اللقطات. كيارستمي اعتذر وطلب من الوزير أن يتولى بنفسه عملية الحذف. رد الوزير حانقاً بأنه وزير وليس رقيباً. هذا أدى إلى منع الفيلم من العرض.

لقد أراد الوزير أن يحذف لقطات لنساء يلبسن الحجاب (وهذا يتعارض مع دعوة الشاه إلى الالتزام بروح الحداثة). بعد الثورة، منعت الرقابة الدينية الفيلم ذاته لاحتوائه على لقطات لنساء غير محجبات.

* كيف نستفيد من وقت الفراغ (1977)

وثائقي تلفزيوني مدته 7 دقائق.

* التقرير (1977)

فيلمه الدرامي الطويل الثاني، مدته 112 دقيقة. يتمحور حول مراقب ضرائب يعمل في وزارة المالية، يُتهم بالفساد وتلقي الرشاوى، والأزمة العائلية التي يمر بها. هو زوج قليل الخبرة لكنه مراوغ. والفيلم يغطي أربعة أيام من حياة الزوجين اللذين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة، ولهما ابنة صغيرة. العلاقة متوترة وعنيفة، تفضي إلى محاولة الزوجة للانتحار.

الفيلم منع من العرض. كما تجدر الإشارة إلى أن كيارستمي حقق الفيلم وهو يمرّ بأزمة عائلية انتهت بالانفصال. يقول: "اخترت له عنوان (التقرير) لأنني أردت أن أحقق نوعاً من التأريخ للحياة في طهران في السنوات التي سبقت الثورة، وللضغوطات الاستثنائية التي شعر بها الناس، إضافة إلى مشاكلهم العائلية، والتعامل مع السوق السوداء". (مجلة Positif، أكتوبر 1991)

* قصر جهان نامه (1977)

وثائقي قصير مدته 31 دقيقة، عن ترميم أحد قصور شاه إيران، وذلك بتكليف من زوجة معماري شهير، لغرض توثيق عملية الترميم. بدأ تصوير الفيلم في ربيع 1974 وتوقف بعد ثلاث سنوات، بينما أعمال الترميم لا تزال مستمرة. بعد الثورة، قامت ممولة المشروع بأخذ النسخة السالبة معها إلى منفاها الاختياري في فرنسا، وسمحت بعرضه في مهرجان نانت الفرنسي في 1996.

* الحل رقم واحد (1978)

فيلم قصير يخلو من الحوار، مدته 11 دقيقة. أول أفلامه التي صورها بكاميرا 16 ملي، وأول فيلم له من إنتاج المركز لا يدور حول عالم الطفولة. إنه عن شاب في الطريق، يحمل إطار عجلة، يحاول أن يوقف سيارة توصله إلى حيث توجد سيارته المتعطلة. عندما يفقد الأمل في تلقي المساعدة، يقرر أن يسير إلى سيارته المتروكة في موضع جبلي بعيد، وفيما هو يسير مدحرجاً العجلة، فجأة وعلى نحو سحري، تنتحل العجلة حياة مستقلة وتبدأ في التدحرج لوحدها، دون دفع منه، متجهة إلى غايتها.

* حالة أولى، حالة ثانية (1979)

وثائقي مدته 53 دقيقة. مدرّس يقوم بطرد عدد من التلاميذ خارج الفصل لأن واحداً منهم يبدأ في الكلام ما إن يدير ظهره لهم، وهذا التلميذ المشاغب لا يريد أن يعلن عن نفسه، فيتحمّل الآخرون العقاب.

كيارستمي يعرض هذا الحدث على شخصيات متنوعة في الدوائر التربوية، مسجلاً آراءهم. هذه هي الفكرة البسيطة للفيلم الذي أصبح مثار جدل.

في 16 يناير 1979، عندما أوشك تصوير الفيلم على الانتهاء، هرب الشاه من البلاد. في الأول من فبراير عاد الخميني من منفاه في باريس، وبعد عشرة أيام تم الإعلان عن الجمهورية الإسلامية. ولأن مادة الفيلم أصبحت غير صالحة وغير ملائمة من الوجهة السياسية، فقد قام كيارستمي بإعادة صنع الفيلم بحيث يتضمن آراء أفراد ينتمون إلى النظام الجديد كبديل عن الحوارات المسجلة سابقاً (والتي اختفت تماماً) وأضاف حدثاً جديداً (أو حالة ثانية) بجعل أحد الطلبة يشي بالطرف المذنب فيُسمح له بالعودة إلى الفصل.

حاز الفيلم على جائزة مهرجان طهران لأفلام الأطفال والشباب. بعد فترة قصيرة، منعت الحكومة عرض الفيلم، واعتبرته هداماً بسبب رسالته المفترضة ولأن بعض المعلقين ينتمون إلى أحزاب سياسية محظورة (الحزب الشيوعي، الجبهة الوطنية الديمقراطية) غير مشروعة. نتيجة لذلك، اختفى الفيلم عن الأنظار لعقود، ولم يعرض إلا في العروض الاستعادية التي أقيمت في تورين سنة 2003.

* وجع الأسنان (1980)

قصير مدته 24 دقيقة. من الأفلام التربوية التعليمية التي حققها المركز. منفّذ ببساطة ليبرز مزايا وفضائل استخدام فرشاة الأسنان، وليشرح للأطفال لماذا يتوجّب عليهم تنظيف أسنانهم. عن صبي يعاني من ألم حاد في ضرسه، خلال ممارسته للنشاط اليومي في المدرسة، ثم زيارته لطبيب الأسنان. كيارستمي هنا استخدم تقنيات فن التحريك (الكرتون).

* النظام أو الفوضى؟ (1981)

قصير مدته 15 دقيقة. وهو أول أفلامه في ظل النظام الجديد.

في إطار من الجذل، يعرض الفيلم جمعاً من الأولاد يغادرون الفصل ليستقلوا حافلة، وعند نقطة تقاطع ناشطة ومزدحمة يصادفون الكبار وهم يقودون سياراتهم في فوضى عارمة.

كل حدث مستهل بصورة للكلاكيت (لوحة تفاصيل اللقطة)، ومصحوب بتعليقات خارج الكادر صادرة من كيارستمي وطاقمه الفني بشأن كيفية تشكيل اللقطة، وينتهي الحدث بكلمة cut. الحدث معروض مرتين، مرة مع الكبار ومرة مع الصغار، يُظهر كيف يحسن المرء التصرف أو يسيء التصرف في الأماكن العامة.

* الكورس (1982)

قصير مدته 17 دقيقة، وهو الفيلم الأخير الذي أنتجه المركز. يتحرى الصوت وغيابه على نحو مختلف، ضمن شروط سردية، من خلال رجل عجوز يشعر بالإنهاك والضيق من الضجيج القادم من الشارع، ولكي يتخلص من هذا، يقوم بإغلاق جهاز السمع اللاصق بأذنه. بذلك هو لا يستطيع أن يسمع حفيداته وهن يطرقن الباب عند عودتهن من المدرسة، مما يؤدي إلى حدوث تجمّع مرتجل للأطفال خارج نافذته، ولا يستجيب لنداءاتهم.

حاز الفيلم على جائزة أفضل فيلم قصير في مهرجان فجر بطهران.

* المواطنون (1983)

فيلم وثائقي متوسط الطول مدته 53 دقيقة، مصوّر من بعيد بكاميرا ذات عدسات مقربة telephoto. عن مواطنين يخترعون، واحداً تلو الآخر، ما لا يحصى من الأسباب لجعل شرطي المرور يتساهل معهم ويسمح لهم بعبور الشارع في منطقة أغلقتها البلدية مؤقتاً. الكاميرا مركزة على الأحاديث المتكررة بين السائقين والشرطي الذي يحاول أن يستعيد النظام في زحمة مرور خانقة.

الفيلم يعكس حالة الفوضى والتشوش، ويقدّم مثالا هجائياً يكشف عن قابلية البشر للكذب.. أي رواية القصص. هم جميعاً، دون استثناء، لديهم مبرر وجيه لعبور الحاجز، وهم يستعرضون مهاراتهم "المسرحية" في اختراع الكذب، وفي محاولة الإقناع. إنه كشف لأوجه الكذب في أكثر حالاته تجلياً.

يقول كيارستمي: "كل هذا هو جزء من ثقافتنا (..) لقد تعلمنا أنه لكي ننجو، علينا أن نختبئ وراء الكذب" (1992)

* تلاميذ الابتدائية (1985)

وثائقي مدته 85 دقيقة. تدور أحداث الفيلم في مدرسة ابتدائية، عن التحقيقات التي تجريها إدارة المدرسة مع الطلبة المشاغبين. استجواب، اعتراف، إعلان التوبة. هذه الطقوس تتكرّر المرّة تلو الأخرى. يركز الفيلم على الدور الذي تلعبه المدرسة في التكوين الاجتماعي للطالب، في تلقين القيم، والطرائق التي تتبعها في فرض الانضباط. ها هنا يواجه الصغار عالماً من القوانين التي ينبغي تعلمها والخضوع لها.

في إحدى حواراته (العام 1990) صرّح كيارستمي بأنه لم يكن أبداً اختصاصياً في سينما الأطفال.. "لا أعتبر نفسي مخرجاً يحقق أفلاماً للأطفال. لقد صوّرت فيلماً واحداً للأطفال، بقية أفلامي كلها عن الأطفال".

وفي هذه الأفلام (كما يقول ألبرتو إيلينا في كتابه عن كيارستمي) أبطاله الصغار باستمرار يواجهون مآزق ومعضلات وخيارات، والتي تتطلب منهم أن يتخذوا لوحدهم القرارات، أن يفكروا ملياً في الاحتمالات، أن يختاروا ويتحركوا إلى الأمام.

حاز الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة في مهرجان فجر بطهران.

* أين منزل الصديق؟ (1987)

فيلمه الطويل الثالث الذي لفت إليه الأنظار وحقّق له شهرة عالمية عندما عرض في مهرجان لوكارنو بسويسرا العام 1989 وحاز على الجائزة البرونزية، بالإضافة إلى جوائز أخرى في المهرجان.

هو الجزء الأول من ثلاثية سوف تشمل: وتستمر الحياة، عبر أشجار الزيتون. عنوان الفيلم مستعار من قصيدة للشاعر والرسام المعاصر سُهراب سيبهري (1928 – 1980) الذي إليه يهدي كيارستمي فيلمه هذا.

أحداث الفيلم تدور في قرية بشمال إيران. صبي (أحمد) يكتشف أنه أخذ بالخطأ دفتر زميله في الصف. ولأن المدرّس هدّد الزميل بالطرد من المدرسة في الغد إن لم يكتب واجباته المدرسية، فإن أحمد يقرّر إعادة الدفتر على الرغم من رفض أمه وتحذيراتها له. في ما بعد، تطلب منه أمه أن يخرج ويشتري خبزاً، هو يستغل الفرصة ويذهب إلى القرية المجاورة حيث يعيش صديقه، لكنه لا يعرف عنوانه. هكذا يبدأ رحلته باحثاً عن مسكن الصديق، الذي لا يبدو أن أحداً يعرفه، منتقلاً من بيت إلى بيت، من مكان إلى مكان، في بحثٍ غير مجد.

هو لا يجد عند الكبار، الذين يسألهم، غير التجاهل واللامبالاة وعدم الرغبة في المساعدة والنصائح العقيمة. من بين من يلتقيهم، رجل عجوز لا يحصل منه غير دروس في الانضباط وقصص عديدة وتوجيهات خاطئة. الصبي هنا يختبر قسوة العزلة، والإقصاء من عالم الكبار المشغولين بقضاياهم الخاصة. وهو يجد نفسه في عالم عدائي، يحكمه الكبار، وينعدم فيه الاتصال بين الأجيال.

هكذا يتأخر الوقت، يحلّ الظلام، والريح تبدأ في الهبوب عبر أزقة القرية الشبيهة بالمتاهة، ويعود أحمد إلى قريته باكياً من اليأس والقهر. في البيت يقرر أن يسهر الليل في كتابة الواجب المدرسي له ولصديقه، وبهذه الطريقة ينجح في إنقاذ صديقه.

يقول كيارستمي: "لسنوات، قبل أن أحقق هذا الفيلم، كنت أحمل في ذهني هذه الصورة - الشجرة والطريق المتمعج المؤدي إلى أعلى التل- التي قد تجدها في لوحاتي وصوري الفوتوغرافية المنتمية إلى تلك الفترة.. كما لو كنت دوماً منجذباً لاشعورياً إلى ذلك التل وتلك الشجرة المنعزلة".

إن بحث البطل الصغير، ومغامرته المضنية، لابد أن تُرى كرحلة حقيقية، ليس فقط مادياً أو فيزيائياً كرحلة قصيرة إلى القرية، بل هي أيضاً تصبح رحلة اكتشاف للذات ولعالم مجهول.. رحلة معرفة أخلاقية، معنوية، روحية. الرحلة بمعناها الدقيق كما في التقليد الشعري والفلسفي الفارسي.. أو كما يقول كيارستمي: "الرحلة تشكّل

جزءاً من ثقافتنا، وهي مرتبطة بالصوفية. بالنسبة لنا، ما هو حقاً هام ليس الهدف الذي نرغب في الوصول إليه وتحقيقه لكن الطريق الذي يجب أن نسلكه للوصول إلى هناك". ((Cineforum, Nov. 1993

وفي موضع آخر (كاييه دو سينما، نوفمبر 1997) يتحدث كيارستمي عن الرحلة قائلاً: "لدينا دين ذو بعدين: أحدهما يكمن وراء نطاق الأزمان، حيث لا يوجد بحث. والآخر، الأكثر تطوراً، فيه يوجد البحث حقاً. الشعر الإيراني الصوفي يحتكم بدقة إلى فكرة رحلة المعرفة كطريق للتعلم. الثقافة الإيرانية بكل ثرائها تشتمل على هذه الفكرة، لا الثقافة الدينية وحدها".

في تأكيده على المعالجة الطبيعية لمادته، وبناء الفيلم على سلسلة لا تنتهي من التكرار، نجح كيارستمي في تحقيق فيلم من وجهة نظر طفل، دون أن يتبنى النبرة التي اعتدنا عليها في الأفلام التي تتناول مشاكل الأطفال.

كيارستمي يجعل المرأة العاملة كمتابعة للسيناريو تتدخل، وبهذه الوسيلة يقوم بتمييز واقع الفيلم، الذي هو دوماً بناء وتركيب، والواقع الذي يحدث في مكان آخر. يقول: "كنت أريد ببساطة أن أذكّر المتفرج، في منتصف العرض، بأنه يشاهد فيلماً وليس واقعاً. ذلك لأننا لم نكن هناك لنصور الواقع.. أعني لحظة حدوث الزلزال".

الفيلم هو الجزء الأول من الثلاثية التي سميت – حسب النقاد وليس حسب كيارستمي - "ثلاثية كوكر".. وكوكر اسم المنطقة في الشمال الإيراني التي تضررت من الزلزال. والثلاثية مرتبطة ببعضها بثيمات الحياة، الموت، التحول، والاستمرارية.

يقول: "التجوّل في تلك المنطقة أثّر فيّ بعمق. لقد كانت تجربتي مع الموت حميمة وعميقة إلى حد أنها غيّرت عملي ليأخذ منحى تفاؤلياً".

أيضاً حاز الفيلم على جائزة أفضل مخرج، مع جائزة التحكيم الخاصة، في مهرجان فجر بطهران. وجائزة أفضل فيلم في المهرجان الدولي ببلجيكا، وأفضل فيلم في مهرجان روما.

* الفرض المنزلي (Homework (1989

وثائقي مدته 86 دقيقة. يقول كيارستمي بأن هذا ليس فيلماً بل تحقيقاً سينمائياً استلهمه من المعضلات التعليمية التي واجهها أحد أبنائه والتي كان يسمعها كل ليلة.. "كانت لدي مشاكل في مساعدة ابني على حل واجباته. هذه الواجبات تُعطى إلى التلاميذ الصغار، لكنها تؤثر فينا نحن الكبار أيضاً. لهذا السبب قررت أن أحمل الكاميرا وأذهب بها إلى المدرسة لأرى إن كانت هي مشكلة ابني وحده أم أن لها علاقة بالنظام التعليمي الفعلي. أردنا أن نعرض وجهات نظر الأطفال وذويهم".

الفيلم يتألف في معظمه من سلسلة من المقابلات التي أجراها كيارستمي نفسه مع تلاميذ المرحلة الابتدائية، صوّرها في المدرسة، وفيها يتحدث هؤلاء عن الكم الهائل من الواجبات المدرسية المرهقة، وعن الإغواء الذي تمارسه أفلام الرسوم المتحركة، وعن المناخ القائم على العقاب لا التشجيع. من خلال هذه الأحاديث نكتشف حجم الأمية والجهل والبطالة وتعدد الزوجات والعنف البدني في الواقع الإيراني.

الفيلم يوجّه نقداً صريحاً للنظام التعليمي في إيران، هذا النظام الذي يفرض الإذلال المتواصل على الصغار، ويميل إلى العقاب أكثر من تغذية مخيلة الطفل وطاقاته الابتكارية، وقد يفضي ذلك إلى إنتاج جيل كئيب، ناقم، ساخط، عرضة لأي اضطراب ذهني.

الفيلم منع من العرض لثلاث سنوات ثم سُمح بعرضه للبالغين.

في مقالة كتبها الناقد بيتر ماثيوز عن الفيلم (نشرت في Sight and Sound, June 2002) يقول: [هذا الفيلم وثيقة إنسانية عميقة تتخّذ من تعليم وتربية الصغار موضوعاً لها. إنها دراسة لاذعة ومؤثرة.

يقول كيارستمي: "نحن لا نستطيع أبداً أن نقترب من الحقيقة إلا من خلال الكذب، للكشف – مع شكوك – عن الجانب الخيالي منا جميعاً، والذي بالنسبة لي هو الجانب الأكثر حقيقي من الفرد".

اللقطات الأولى تُظهر مجموعة من الأولاد الصغار، حاملين الحقائب المدرسية، في طريقهم إلى المدرسة. بعضهم يكشّر أو يلوي قسمات وجهه للكاميرا، التي لا يقوم المخرج بأي محاولة لإخفائها، وآخرون يلقون نظرة عجلى وخاطفة عليها ثم بحياء يحولون بصرهم عنها.

في حوار، خارج الكادر، نسمع عابر سبيل يسأل عن موضوع الفيلم، وكيارستمي يجيبه قائلاً بأن هذا مشروع بحث، مضيفاً: "أنت لا تستطيع أن تقرّر إلا بعد تحقيق

الفيلم".

أغلب مشاهد الفيلم عبارة عن مقابلات أجراها كيارستمي مع تلاميذ صغار عن الواجبات أو الفروض المدرسية، فيما يُبقي نفسه والكاميرا والتقنيين في مرمى البصر.. وهذا طبيعي بما أن الكاميرا والطاقم الفني هم ممثلون في الواقع الذي نراه. ونظراً لأن الأولاد يردون على أسئلة كيارستمي فإنهم أيضاً يستجيبون إلى الكاميرا التي تتحوّل من رفيقة ودودة خارج المدرسة إلى أداة مرهِقة وقاسية في الداخل.

هؤلاء الأولاد، أبناء الطبقة العاملة، يشعرون بالانزعاج والتوتر إزاء هذا التحقيق المضني أو هذه المحاكمة المبهمة، التي يدبّرها لهم المخرج، والتي لا يمكن الإفلات منها.

المخرج كيارستمي، في هذه المشاهد، يجلس هادئاً. إنه ذو حضور محايد، متحفظ على نحو مربك، لكن سلوكه يبقى مهذباً، لطيفاً، متسماً بالاحترام.

الكاميرا محايدة.. مع ذلك فإن تحديقتها جامدة، خالية من التعبير، تبدو حاقدة عندما يتعامل معها الأولاد باستبداد ينسجم مع العجز الذي يشعرونه. الكاميرا هنا تحل محل أشكال السلطة المتعددة – المدرسين، الآباء أو أولياء الأمور، الأقارب – الذين يعاملونهم بوحشية، روحياً وبدنياً.

الأسئلة التي يطرحها كيارستمي على كل طفل هي أولية، ابتدائية، مبتذلة تقريباً. لكن إذا هي توحي، في البداية، بالتعليم الشفهي وبمجموعة الأسئلة الرسمية، فإنها تنتهي بأن تماثل عملية التحقيق والاستجواب المنهك. "لماذا لا تنجز الفرض المنزلي في الموعد المحدّد؟". هنا نسمع سيلاً من الابتهال الرتيب نفسه من الأعذار والمبررات: المدرسون يثقلون كاهلنا بحمل ثقيل لا يطاق/ الأقارب لا يحضرون عندما نحتاج إلى عونهم/ الأمهات مشغولات في المطبخ/ الآباء أميّون.

وراء اعتذارات الأولاد، غير الملفوظة بوضوح، بوسعنا أن نقرأ ثقافة القمع الكاملة، حيث الكبار أنفسهم يجهدون أنفسهم بالعمل الشاق، بالهمّ والقلق، بالعجز والوهن.. وهم يصبّون احباطاتهم وخيباتهم على الأدنى والأصغر.

"هل تعرف ماذا يعني العقاب؟".. بلا تردد، وباتزان فلسفي، هو بذاته فاتر ويثير القشعريرة، يجيب كل طفل بأن العقاب يعني أن تتعرّض للضرب. قلة منهم قادرون على تعريف معنى المكافأة أو الثواب.

الأولاد لا يُظهرون أي بصيص من الاستياء أو الامتعاض تجاه استجواب كيارستمي لهم. إنهم عادةً يجيبون على نحو روتيني، كما لو حفظوا الإجابة عن ظهر قلب ومن غير فهم، كما لو أن أرواحهم قد تحطمت وسُحقت بفعل عملية التكييف الطويلة.

مع ذلك، وكما رأينا على نحو وجيز في البداية، الأولاد لا يزالون أولاداً في المنطقة الحرّة بين البيت والمدرسة. لذا يبدو أن القسم الخيّر من التعليم يكمن في التعلّم لكبت غرائزهم الفطرية وإخضاع سلوكهم وفق ما هو مطلوب منهم رسمياً بحيث يتصرفون بخنوع.

هؤلاء الأولاد لا يفتقرون كلياً إلى الشخصية الفردية، هم فقط يبدون كذلك ظاهرياً.. ذلك لأن التكيّف وفقاً للحاجات الاجتماعية الأساسية قد سبق أن علّمهم بأن البقاء يعتمد على قياس المسافة بين الرغبة الخاصة والوجه العام الذي ينبغي إبداءه لكي يكون الواحد منهم مقبولاً اجتماعياً.

بنية السين والجيم (الأسئلة والأجوبة) هي محاكاة كيارستمي الساخرة للنظام التربوي، التعليمي، القائم على تلقين المعرفة والقواعد بالقوة.

المقابلة الأكثر إقلاقاً هي مدّخرة للحظات الأخيرة من الفيلم. هذا الطفل (مجيد) يراد منه بالتأكيد أن يمثّل كل الأطفال الآخرين. عند مواجهته للمخرج والكاميرا، والسلطة التي يمثلانها معاً، ينكمش الولد مرتعداً مثل حيوان محاصر.. راحة اليد معروقة، الجسد يهتز ويرتجف، الصوت يصير خفيضاً وأجشاً وكئيباً، وفي النهاية يجد العزاء في دموعه. أما المخرج كيارستمي، المنزعج من الشر الذي أحدثه، فإنه يسمح لصديق مجيد أن يقف خلفه لطمأنته وتوفير الحماية له.. على نحو بلاغي إلى حد ما].

* لقطة قريبة (1990 Close Up)

وثائقي جزئياً ودرامي جزئياً، لكن التخوم بينهما مضببة وغير واضحة. عن هذا العمل قال المخرج الألماني الكبير فرنر هيرزوغ "إنه أعظم فيلم وثائقي شاهدته عن السينما".

كيارستمي يستمد مادته من الواقع، منتقياً قصة حقيقية عن شاب عاطل من طهران، يدعى حسين سابزيان، ينتحل شخصية المخرج الإيراني البارز محسن مخملباف، المعجب به وبأفلامه إلى حد بعيد (لأنها تخاطب بشكل مباشر الفقراء والمعدمين.. كما يقول)، ويتمكن من إقناع عائلة غنية (هي بدورها تحب السينما) بأنه مخملباف وأنه يرغب في تصويرهم، هم والبيت، في فيلمه الجديد مقابل مساعدته في إنتاج الفيلم "الوهمي". لكن سرعان ما تنكشف حقيقته ويقدّم إلى المحاكمة بتهمة ممارسة النصب والاحتيال، والتخطيط لسرقة البيت. هو يعترف بذنبه لكنه يؤكد بأنه لم يفعل ذلك لكي يسرق، بل ببساطة لأنه يحب الفن، وأنه طوال حياته يحب السينما، ويحلم بتحقيق فيلم عن نفسه، وأنه لم يستطع مقاومة الإغراء بأن يكون مخرجاً.

هو يقول في مرافعته المؤثرة: "لم يكن سهلاً تمثيل دور المخرج، لكنه منحني الثقة بالنفس وجعلني أكتسب احترام العائلة. لقد نفّذوا كل ما طلبته منهم. عندما طلبت نقل خزانة الثياب من موضعها، استجابوا بلا تردد. قبل ذلك، لم أنجح أبداً في جعل الناس يتقبلون آرائي، كانوا يطيعون بتردد. لكن في ذلك البيت، تحت قناع شخصية مزعومة، صار بإمكاني أن أجعل كل شخص يطيعني ويمتثل لي. حين غادرت ذلك البيت واضطررت إلى أخذ نقود منهم كي أشتري بها شيئاً لطفلي وأدفع أجر انتقالي إلى بيتي في الضواحي، أدركت أنني ذلك الشخص الفقير نفسه الذي لا يستطيع أن يعيل عائلته، وأن عليّ أن أقبل نصيبي وقدري بين الفقراء. ذلك كان السبب الذي جعلني، حين أستيقظ صباح اليوم التالي، أرغب في العودة ثانيةً للعب ذلك الدور. كان صعباً جداً، مع ذلك كنت أرغب في فعل ذلك بسبب عشقي للسينما؛ وأيضاً لأنهم احترموني ومنحوني الدعم المعنوي. هكذا مضيت أؤدي عملي بجدية تامة. وبدأت أصدق بأنني مخرج حقاً، وأنني لم أعد أمثّل. كنت ذلك الشخص الجديد. مرةً سألت الوحي لم هو مخفي. أجاب: أنت هو المخفي. نحن عبيد الجانب الأناني الذي وراءه يختبئ وجودنا الحقيقي. لو تخلصنا من ذلك الجانب الأناني، فبوسعنا أن نلاحظ جمال الحقيقة".

القاضي، الذي يصغي باهتمام وتعاطف، يتأثر بصراحة وصدق وندم المتهم، فيطلب من العائلة أن تصفح عنه، فتفعل. عندما يطلق سراحه، يلتقي سابزيان بمخرجه المفضل، مخملباف، الذي يأخذه في جولة بدراجته البخارية، بينما يتابعهما كيارستمي بالسيارة. يصلون إلى منزل العائلة. بعد تردد، يسمحون له وللفريق

الفني بالدخول.

كيارستمي كان يعتزم تصوير فيلم آخر، عندما قرأ هذه القصة في إحدى المجلات وعلى الفور بدأ في متابعتها.. "كما قال غابرييل ماركيز: لستَ أنت الذي تختار العمل، بل العمل هو الذي يختارك".

هو اعتمد على الارتجال، مشيّداً الفيلم على مهل، قائلاً: " هذا فيلم خلق نفسه بنفسه، ونشأ على نحو طبيعي تماماً (..) صوّرت الفيلم خلال النهار، وفي الليل كنت أدوّن ملاحظاتي. لم يكن لدينا الكثير من الوقت للتفكير. وعندما انتهى الفيلم، شاهدته مثل أي متفرج آخر، ذلك لأنه كان جديداً حتى بالنسبة لي. أظن أنه مختلف كلياً عن أي شيء آخر حققته من قبل".

لقد قام بتصوير العديد من المقابلات مع سابزيان والعائلة. وباستخدام منهج غير تقليدي في العمل، أعاد بناء وتركيب أحداث القصة، بإعادة تمثيل الأحداث التي مرّت بهم. بينما ظهر هو ومحسن مخملباف بشخصيتيهما الحقيقيتين. كذلك حصل على إذن بتصوير المحاكمة الحقيقية التي تحوّلت إلى جدل حول طبيعة السينما، والمظاهر التقنية والاجتماعية والرمزية للسينما، وقدرة السينما الهائلة على الإفتان، حيث اتضح أن جميع الأطراف، بمن فيهم القاضي، مغرمون بالسينما. (القاضي يبدي استغرابه من اهتمام مخرج سينمائي بمثل هذه القضية التافهة. كيارستمي يجيب بأن الحالة تثير اهتمام أي مخرج. ويضيف: المخرج هو متفرج أيضاً).

كما يوضح كيارستمي، فإن نشوء الفيلم يشير إلى "أن شيئاً إيجابياً جداً قد حدث مؤخراً في إيران، وهو أن الناس بدأوا في اكتشاف السينما من جديد. الناس الذين لم يعرفوا السينما، لم يحبوها، لم يذهبوا لمشاهدتها، صاروا الآن يكتشفونها".

النتيجة هي تحليل مدهش، واستنطاق ذكي، لطبيعة الواقع وكيفية تصويره، أو التظاهر به، في السينما. إلى جانب أنه تأمل عميق في تفاعل الحقيقة والخيال، الواقع والوهم.. وفي خلق الشك واللايقين بشأن ما يراه المرء بعينيه. إنه يُظهر لنا طرائق في النظر لم نختبرها من قبل. الفيلم هنا يصبح وسيلة لأسر الواقع سواء أثناء إنجازه أو في إعادة بنائه.

في إحدى مقابلاته، قال كيارستمي: "كنت باستمرار أسعى وراء مشاهد لا شيء فيها يحدث. ذلك اللاشيء أردت أن أضمنه في فيلمي هذا. في بعض المواضع، لا نرى شيئاً يحدث، كما في المشهد الذي يُظهر شخصاً يركل علبة فارغة في الشارع. كنت بحاجة إلى ذلك. احتجت إلى اللاشيء هناك".

الفيلم أيضاً يعكس الحاجة البشرية للأحلام والأوهام، من خلال شخص مضطرب، ضعيف، مثير للشفقة، يرغب في الهروب من الإحباطات والخيبات التي يصادفها

في حياته، وذلك بالتظاهر بأنه شخص آخر. عبر انتحال شخصية أخرى، يظن أنه يستعيد احترامه لذاته، ويجد موضعاً له في عالم لا يكف عن صدّه وإقصائه. وقد أكّد كيارستمي هذه النقطة في قوله: "القضية الأساسية التي أثارها الفيلم هي الحاجة التي يشعرها الأفراد، مهما كانت ظروفهم المادية، إلى الاحترام والاعتراف الاجتماعي (..) في النهاية، الفيلم يتعامل مع مسألة الاختلاف بين الذات الحقيقية والذات المثالية، وكلما كبر وعظم الاختلاف، ازداد الفرد اختلالاً وانعدم لديه التوازن".

رداً على تساؤل بشأن تحقيقه لفيلم "لقطة قريبة" ضمن ظروف اجتماعية خاصة فيها كانت إيران والإيرانيون يمرّون بأزمة هوية.. وأن التغيير الجذري، بنتائجه السياسية والاجتماعية، أجبر الناس على الشروع في طرح أسئلة عن هويتهم، عن من يكونون.. وأن فيلمه يطرح بعضاً من تلك الأسئلة عن الهوية الجماعية للأمّة..

قال كيارستمي:

"هذا يمكن أن يكون تأويلاً ملائماً يقدّمه ناقد أو مشاهد مثقف. لكنني لم أكن أفكر في هذا عندما صورت الفيلم. الآن، ونحن نعيد زيارة الفيلم، أميل إلى قبول فكرة أن الفيلم يمكن أن يُرى بطريقة مختلفة، من زاوية الهوية التي ذكرتها. وإذا لم تكن الهوية، فإنها حالة الركود أو الوهن الجماعي بعد مرحلة الثورة الكبرى، والتي فيها شخص مثل سابزيان – ذاك الذي انتحل شخصية المخرج محسن مخملباف – لم يجد الشيء الذي كان يبحث عنه، وأفراد مثل العائلة التي احتال عليها، خسروا بعض الأشياء التي كانت لديهم. لكن هؤلاء جميعاً التقوا معاً بطريقة ما. متفرج غير إيراني لفت نظري إلى هذه النقطة التي أراها صحيحة تماماً. هذا المتفرج رأى أن هؤلاء الأشخاص، الذين ينتمون إلى أطراف متعارضة، قد اجتمعوا معاً في ظروف استثنائية مماثلة لأولئك الذين تعرّضوا لزلزال أو كارثة ما. المحنة المشتركة توحّد الناس".

ورداً على تساؤل بشأن شخصيات أفلامه التي تبدو وكأنها تعيش في المنطقة المنزوعة، بين الواقع والوهم، ولهذا تكون الأهداف التي يضعونها لأنفسهم صعبة المنال.. قال كيارستمي:

"شخص ما أخبرني ذات مرّة أن السبب الذي يجعلني أنجذب إلى هذه الشخصيات هي أنها كلها غير سويّة. وأنا أعتقد أن الأفراد غير الأسوياء الذين يذهبون إلى مسافات أبعد ويحطمون التخوم ويعبرون الحدود الفاصلة، هؤلاء يقدمون لنا خدمةً بإخبارنا أن الحدود التي نضعها لهم هي ضيقة وخانقة وأنهم يحتاجون إلى فضاء أوسع. ينبغي أن ننظر إلى هؤلاء الأفراد من وجهة نظر فنان. لا ينبغي أن نتصرف حيالهم بريبة ونقدّمهم إلى المحاكمة. لا ينبغي أن نفضح نواقصهم وعيوبهم، بل علينا أن نظهرهم كنماذج لأشخاص لم يتلقوا العناية المناسبة والاهتمام اللائق. وعلى الرغم من كل القوانين الموضوعة لحماية الأفراد المحرومين، إلا أنهم،

بطريقة أو بأخرى، متروكون دون عناية، معتمدين على تخيلاتهم في موضع لا يوجد فيه أي مجال متروك للمرء كي يستخدم تخيلاته، والتي آنذاك، وعلى نحو محتوم، تنقلب على نفسها".

حاز الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة في مهرجان فجر بطهران. وعلى جائزة في مهرجان ريميني بإيطاليا. وجائزة النقاد في مونتريال بكندا. وجائزة أفضل مخرج، وعدة جوائز أخرى، في مهرجان دونكيرك بفرنسا. وجائزة الصحافة العالمية في مهرجان اسطنبول.

في العام 2004، طلبت مجلة Sight and Sound السينمائية البريطانية، من عدد من الشخصيات السينمائية العالمية البارزة، اختيار أفضل عشرين فيلماً، غير ناطق بالإنجليزية، في تاريخ السينما، فكان هذا الفيلم "لقطة قريبة" واحداً من أفضل الأفلام. وقد أجمع العديد من النقاد على أنه تحفة فنية، تؤرخ لنوعية جديدة في السينما.

* والحياة تستمر.. (1992)

أو "الحياة ولا شيء آخر" هو الجزء الثاني من "ثلاثية كوكر". مخرج فيلم "أين منزل الصديق؟" – ليس كيارستمي بل ممثل يؤدي دور المخرج – يسافر مع ابنه من طهران إلى المنطقة المنكوبة بفعل الزلزال في شمال إيران.

في الواقع، بعد ثلاثة أيام من حدوث الزلزال، أخذ كيارستمي ابنه الصغير، وقاد سيارته نحو الشمال، متجهاً إلى إقليم جيلان، إلى سطح الأرض الواقع فوق بؤرة الزلزال مباشرة، لكن الطرق كانت مسدودة، لذا لم يتمكن من الوصول إلى المكان، فاضطر إلى العودة إلى طهران في الليلة نفسها. بعد أيام قليلة، قام بالرحلة مرة أخرى، وحصل على انطباع أوضح عن حجم الكارثة، مع أنه لم يعثر على الصبيين.

في حديث له عن الفيلم، يقول كيارستمي: "في يونيه 1990 ضرب زلزال هائل ومدمّر مناطق في شمالي إيران فقتل عشرات الآلاف من الناس، وتسبّب في إحداث أضرار جسيمة لا تُصدّق. على الفور قررت أن أشق طريقي إلى المنطقة المجاورة لقرية كوكر، التي صورت فيها فيلمي (أين منزل الصديق؟) قبل أربع سنوات. همّي كان اكتشاف مصير الممثليْن الصغيرين اللذين ظهرا في فيلمي (أين منزل الصديق؟)، وما حلّ بهما بعد الزلزال، لكني أخفقت في العثور عليهما أو تعيين مكانهما. مع ذلك، كانت هناك أشياء أخرى كثيرة يمكن رؤيتها. (..) رحت أرصد جهود الناس وهم يحاولون إعادة بناء حيواتهم على الرغم من معاناتهم المادية والعاطفية. الحماسة للحياة، التي كنت أشهدها تدريجياً، غيّرت منظوري. تراجيديا الموت والدمار أصبحت باهتة".

كيارستمي هنا يتحدث عن الأمل في موقع يعمّ فيه اليأس، كاشفاً عن قدرة النفس البشرية على التكيّف، على البقاء، هذه القدرة التي لا يمكن قهرها، فالروح تهتز أو تتزعزع لكن لا يمكن دكّها وتدميرها.

وقد علّق كيارستمي على الحالة بقوله: "الزلزال حدث داخل نفسي (..) منذ تلك اللحظة فصاعداً، تغيّرت رؤيتي للحياة. حتى ذلك اليوم لم أكن أفهم تماماً معنى الحياة والموت بتلك الطريقة".

في البداية، المخرج (في الفيلم) ينظر إلى الأشياء، راصداً ومراقباً، لكنه عاجز عن فهم معنى ما يدور حوله. خلال الرحلة، في احتكاكه المباشر مع ابنه والناس والطبيعة، يتعلم أن ينظر إلى الحياة بطريقة مختلفة. في المقابل، نجد أن ابنه الصغير هو القادر على الاتصال بشكل شخصي وحميمي مع ضحايا المأساة. إنه يفهم بوضوح أكثر أن بالحياة، لا الموت، يمكن مواجهة المأساة.

يقول كيارستمي: "الصبي لا يتحدث عن الكارثة، إنما يتحدث عن ما يثير اهتمامه في الحياة (..) بالنسبة لي، دليل الرحلة الحقيقي هو الصبي وليس الأب، رغم أن الأب هو الذي يقود السيارة. في الفلسفة الشرقية، لدينا هذا الاعتقاد: إنك أبداً لا تضع قدماً في أرض مجهولة من غير أن يكون معك دليل. الصبي هنا يتصرف على نحو أكثر عقلانية، بينما الأب غير عقلاني. الصبي يسلّم بلا منطقية الزلزال، لذلك يواصل حياته".

ثيمات الحياة والموت، ومفاهيم التغيير والاستمرارية، تلعب دوراً هاماً وبارزاً في بناء أعمال كيارستمي. هنا، رغم الحضور المهيمن للموت، بسبب كارثة الزلزال ونتائجه، إلا أن الفيلم يرصد مظاهر الاحتفاء بالحياة، ويُظهر طاقة الحياة المتقدمة باستمرار إزاء الموت والدمار. الناس يتنقلون حاملين أدواتهم وأغراضهم وأشياءهم وما تبقى لهم، البعض لا يزال يريد متابعة مباريات كأس العالم الدائرة في هذا الوقت، مياه الينبوع توزّع على الزوّار، النساء يغسلن الثياب، الوظائف اليومية (غسل الأطباق والصحون، تنظيف السجاد، سقي الزرع، الخ) تؤدى بالدرجة ذاتها من الحماسة كما الحال قبل الكارثة. الكثيرون منهم يحاولون تخطى المحنة والقبول بها باعتبارها مشيئة الله، وأنها مجرد انقطاع وجيز في مسار الحياة. الفيلم يؤكد على ضرورة أن يجد ضحايا الزلزال الطرائق الملائمة للاستمرار في الحياة والتمتع بما تقدمه حتى لو كان بسيطاً وعادياً.

يقول كيارستمي: "في البداية كنت أرى الكارثة والفاجعة فقط، وليس الحياة. لكن ما إن صرت في المشهد، حتى رأيت كيف أن الجبال والأشجار تستمر في أماكنها الأصلية، بينما يحاول الناس إزالة كسارات الحجارة التي بعثرها الزلزال. إن قرارهم دفن الموتى بأسرع وقت ممكن هو في الواقع علامة جلية على ضرورة أن تستمر الحياة".

الرحلة طويلة وشاقة. في كل مكان ثمة انهيارات صخرية عند المنحدرات، وفي كل مكان ثمة نازحون يبحثون عن طعام ومأوى، ويندبون الأموات. حوادث عديدة تُسمع وتُرى. كوارث. بيوت تنهار. قُرى تُمحى. طرقات مكتظة. والسيارة تحاول أن تشق طريقها من خلال الحشود النازحة.

الفيلم مبني على رحلة الاكتشاف ذاتها التي قام بها. لكنه لم يصور رحلته الحقيقية وهو يبحث عن مواقع. بدلاً من ذلك، كل شيء أعيد بناؤه بعد الحدث وفقاً لمتطلبات الفيلم، فيقول: "صورت جزءاً واحداً من الفيلم بعد خمسة شهور من الزلزال، وبقية الفيلم بعد 11 شهراً. كل شيء كان إعادة بناء، مع أنه بدا كما لو أنه عمل وثائقي".

لقد صوّر الفيلم في أوقات من السنة مختلفة عن زمن حدوث الزلزال (في بداية الصيف).. "بدأت التصوير بعد الكارثة بخمسة شهور، مع أن القصة التي أرويها تبدأ بعد الكارثة بخمسة أيام. أردت أن أضع الأحداث في مسافة معينة لتحاشي جعله يبدو مثل تقرير تلفزيوني عاطفي. أردت أن أحوّل الفيلم إلى الاتجاه المعاكس"

في موضع آخر ((Sight and Sound, Feb. 1997 شرح قائلاً: "عندما ذهبت إلى هناك للمرّة الأولى، شعرت بالانزعاج والاضطراب والحزن. لو حقاً صورت في اليوم الثالث بعد الزلزال لالتقطت كاميرتي ما تلتقطه الأفلام الوثائقية الأخرى، مصورة الموت والدمار فقط". ويضيف: "التلفزيون يؤدي مهمته وأنا أؤدي عملي. أنا لا أعرض جثث الموتى مثلما يفعل التلفزيون، ذلك لأنني لا أقدّم تقارير وثائقية. لقد انتظرت خمسة شهور، قبل أن أباشر بالتصوير، لأنني أردت أن أكون واثقاً تماماً بشأن ما أريد من الكاميرا أن تعرضه".

نهاية الفيلم، المعبرة والقوية والجميلة، عبارة عن لقطة عامة طويلة، تستغرق ثلاث دقائق تقريباً، للسيارة وهي تحاول عبور طريق شديد الانحدار من أجل الوصول إلى موقع الصبيين في قرية كوكر. الأب المخرج مصر على الوصول إلى القرية المنكوبة رغم خطورة الوضع. يترك ابنه عند الأهالي لمشاهدة إحدى مباريات كأس العالم ويمضي. في الطريق يمر على رجل يحمل أسطوانة غاز ثقيلة. عندما يصل إلى التل، تتراجع الكاميرا لتصبح اللقطة عامة، تصور السيارة والتل معاً. الكاميرا الآن لا تتحرك بل تظل ثابتة في هذا الموقع البعيد. المخرج يحاول أن يصعد بالسيارة لكنه يخفق. يبدأ من جديد. في المحاولة التالية، الرجل الذي يحمل أسطوانة الغاز يصل إلى حيث السيارة، يساعده في تغيير وضع السيارة ثم يبتعد. المخرج يحاول مرة أخرى، عندئذ ينجح في العبور والوصول إلى أعلى، يتوقف، الرجل ذو الاسطوانة يركب ليوصله. السيارة تتجه صوب الامتداد الأخير للطريق.

عن هذا المشهد الختامي يقول كيارستمي:

"قرب نهاية الرحلة، صرت أقل استحواذية بشأن الصبيين. البحث عنهما لم يكن ذريعة كافية للفيلم. ما كان مؤكداً هو هذا: أكثر من خمسين ألف شخص لقوا مصرعهم بسبب الزلزال، بينهم أولاد يقاربون في السن الصبيين اللذين مثّلا في فيلمي. إن مصيرهما ليس أكثر أهمية من مصير العدد الأكبر من الجرحى والمنكوبين. هو (المخرج) كان يحتاج أن يخاطب الحياة، استمرارية الحياة نفسها، وليس الأفراد ومصائرهم، مع أن هذا كان الذريعة الأولى، نقطة البدء للدرس الأكبر. كنت بحاجة إلى دافع أقوى للاستمرار في الرحلة. شعرت بأنها ستكتسب أهمية أكبر إذا تغيّرت الوجهة إلى مساعدة الناجين الذين لا يحملون وجوهاً معروفة يمكن تمييزها، الذين يقومون بكل مسعى للبدء في حياة جديدة لأنفسهم تحت شروط صعبة جداً، ووسط بيئة ذات جمال طبيعي، والتي تستمر مع طرائقها القديمة كما لو أن شيئاً لم يحدث.. هكذا تستمر الحياة. هكذا في نهاية الفيلم، أردت أن أوجه الاهتمام إلى الأب/المخرج والأفراد الذين يلتقي بهم أكثر من تركيز الانتباه على الصبيين المفقودين اللذين لا نعرف شيئاً عن مصيرهما. في المشهد السابق، الأب يقلّ في سيارته صبيين ينصحانه بأن يصعد ناحية التل بدون توقف، لكنه لم يستطع فعل ذلك: لم يملك فهماً كافياً. بعد ذلك، المفقودان يصبحان أقل أهمية، ويرى في الصبيين اللذين يوصلهما كبديلين عن المفقوديْن، وهنا – في الأصل – ينتهي الفيلم.

في البداية، يتعيّن على الأب أن يواجه العديد من العقبات والعوائق، في النهاية نراه يتغلب على أكثر العوائق صعوبة، لكن ذلك لا يعود ذا شأن. إنه يتوقف ويساعد الرجل، ثم يواصل طريقه. إن مساعدة ذلك الرجل، الذي هو حي وحقيقي، لكن غير الواضح، غير محدد الهوية، هي أكثر أهمية من الذهاب والبحث عن الصبيين، الشخصيتين المتخيلتين تقريباً. اللقطة العامة الختامية تمنحه مبرراً جديداً وغاية جديدة هي متوازنة أكثر وحافلة باحترام للأحياء أكبر مما لأولئك الذين مصيرهم مجهول".

كالعادة، يدمج كيارستمي المجالين الدرامي والوثائقي إلى حد يصعب تحديد الخط الفاصل بينهما. إنه يستجوب، ويعيد تحديد، المنظور الاتصالي بين الواقعي والقصصي (الخيالي). إضافة إلى استخدامه ممثلين غير محترفين. أما الكاميرا فهي – كخاصية مميزة لأسلوبه – ساكنة في أغلب المشاهد، ترصد وتتأمل. وهو لا يعمل على تصعيد "الحبكة"، بل يعوّل على العلاقة الجدلية بين الشخصيات والطبيعة أو الطريق، وعلى التفاعل بين بطل الفيلم والآخرين الذين يلتقيهم في الطريق ومن خلال التحاور معهم يعرف تفاصيل الأحداث والناس. والفيلم يكشف عن طاقة شعرية عالية.

حاز الفيلم على جائزة روبرتو روسيلليني في مهرجان كان، وجائزة النقاد في مهرجان ساو باولو بالبرازيل.

* عبر أشجار الزيتون (1994)

الفيلم الأخير من ثلاثية لم يكن كيارستمي يخطط لها، رغم أنه بنى الفيلم انطلاقاً من مشهد – الزواج بين رجل وامرأة – في الفيلم السابق "وتستمر الحياة". إنها مجرد إشارة أو إحالة، دون أن يعني ذلك أنه كان يسعى إلى تحقيق جزء مكمّل. بل إن كيارستمي نفسه يعلن أن: "هذه الأفلام الثلاثة، التي يُنظر إليها عادةً على أنها تشكّل ثلاثية، هي ليست كذلك. يمكن أن تكون ثلاثية إذا استبعدنا (أين منزل الصديق؟) ووضعنا بدلاً منه (طعم الكرز) ففي هذه الأفلام نجد عنصراً مشتركاً، والذي هو الاحتفاء بالحياة مقابل الموت".

طاقم فني يصور فيلم "وتستمر الحياة" في قرية في شمال إيران تعرّضت لهزّة أرضية مدمرة. حسين وطاهره يؤديان دورين ثانويين. حسين أميّ، عامل بناء عاطل. طاهره فتاة متعلمة، فقدت أمها وأبيها في الزلزال. ونكتشف بأن حسين، في الواقع، يحب طاهره غير أن أهلها (جدتها تحديداً) رفضوا طلبه الزواج منها بسبب الفوارق الاجتماعية والثقافية. لكنه لا يستسلم، بل يحاول – أثناء التصوير – أن يقنعها بحبه لها وبنواياه النبيلة.

يقول كيارستمي (في حوار معه أجري في 1995): "لم تكن في نيّتي أبداً أن أحقق فيلماً داخل فيلم، عن تصوير فيلم، ذلك لأني فعلت شيئاً مماثلاً في فيلمي (لقطة قريبة)، ولم أرد أن أكرر نفسي. فقط أردت أن أروي قصة حسين وطاهره، وأحاول أن أجد أفضل طريقة لفعل ذلك. فيما كنت أحضّر لهذا المشروع، تكوّنت لدي هذه الفكرة فمضيت معها، مشتغلاً على أفكار جديدة للفيلم".

بتحديد دور السينما كتأريخ للحياة الحقيقية، ينتحل كيارستمي دور الموثّق أكثر من المخرج. في هذا الفيلم، المخرج (يلعب دوره ممثل) يخدم كمحاور، مع تلاميذ المدرسة الصغار وهم يتفرجون من خلف المتاريس، إلى الحوار مع حسين في محاولة لفهم صمت طاهره، إلى الالتقاء بثلاثة أجيال من النسوة القرويات. في تصوير الحياة اليومية لأناس عاديين، من خلال محادثات عادية وأفعال غير ملفتة للنظر، هو يحاول أن يأسر جوهر الروح الإنسانية بطريقة صادقة وتأملية.

المخرج، في الفيلم، يكتشف أن ما يحدث بين الممثلين، بعد الانتهاء من التصوير، هو أكثر افتاناً وسحراً مما يجري بين الشخصيات التي يمثلونها أمام الكاميرا.

في اللقطة الثابتة، الطويلة، الرائعة – التي بها ينتهي الفيلم – نرى حسين، غير الراغب في قبول صمت طاهره المستمر، وهو يتبعها في الطريق الطويل، المنحدر، عبر أشجار الزيتون، نحو الحقل الفسيح المكشوف، ملتمساً موافقتها على الزواج. الكاميرا تمكث مكانها فيما الاثنان يسيران عبر طريق مرتفع، متعرج،

تحت أشجار الزيتون. الكاميرا الساكنة تصورهما من أعلى قليلاً فيما يبتعدان، في لقطة عامة وطويلة، حتى يكادان يختفيان عن البصر في الامتداد الفسيح للمنظر الطبيعي. الكاميرا تظل بعيدة لأنها فيما يبدو لا تريد أن تتدخل أو تتطفّل على حميمية اللحظة. إنه تأمل آسر في مرور زمن حقيقي.

عن نهاية الفيلم يقول كيارستمي: "في البداية فكرت أن أدع الاثنين (حسين وطاهره) يسيران على مهل ويبتعدان حتى يغيبا عن البصر. ظننت أنه سيكون هناك دوماً حاجز طبقي لا يُقهر ولا يمكن تخطيه، بالتالي ليس ثمة أي مبرّر يجعل الفتاة توافق في الأخير، خصوصاً وأن أبويها رفضا عرض الشاب قبل موتهما.. وفي بلادي للموتى الكثير من السطوة. (..) في ما بعد، قلت لنفسي، بوسعي ترك التقاليد والأعراف جانباً، ونحلم قليلاً أو نتمنى في هذا المشهد، لذلك لجأت إلى الإيحاء بأنها أخيراً تمنحه رداً إيجابياً. إن صنع الفيلم يعطيني هذه الفرصة: أن أتغاضى عن الواقع أحياناً، أن أنفصل عنه وأفلت منه، وأحلم من حين إلى آخر. وأعتقد أن لدى الجمهور المشاعر ذاتها في تلك اللحظة، لأنهم يتقاسمون الرغبة ذاتها في تغيير الواقع".

الجدير بالذكر أن كيارستمي فكّر في العام 1995 أن يحقق تكملة لهذا الفيلم بفيلم آخر يحمل عنوان "أحلام طاهره" ويعالج موضوعه من وجهة نظر طاهره، غير أنه ألغى الفكرة، راغباً في التحوّل إلى اتجاه آخر.

يقول كيارستمي: "أفلامي السابقة استقبلت على نحو سيء في إيران من قبل الجمهور والنقاد. النقاد لم يفهموا شيئاً من فيلم "وتستمر الحياة"، واغتاظوا من نجاحه في الخارج، معتبرين الاعتراف العالمي بالفيلم إهانةً شخصية. لكن مع (عبر أشجار الزيتون) تصالحت مع النقاد، والجمهور الإيراني أحب الفيلم كثيراً".

هذا الفيلم كان منافساً قوياً على جائزة مهرجان كان الكبرى، ورشح لأوسكار أفضل فيلم أجنبي. وقد احتج المخرج الفرنسي جان لوك جودار على حصول كيشلوفسكي على جائزة الأوسكار عن فيلمه "ثلاثة ألوان.. الأزرق" مفضلاً فيلم كيارستمي هذا.

لكن الفيلم حاز على الجائزة الفضية في مهرجان شيكاغو، والجائزة الذهبية في مهرجان فالادوليد باسبانيا، وجائزة النقاد في مهرجان ساو باولو، وجائزة أفضل مخرج في مهرجان سنغافورة، والجائزة الذهبية في مهرجان بيرجامو بإيطاليا، وإحدى جوائز الجمهور في مهرجان ملبورن باستراليا.

في حديث كيارستمي عن هذا الفيلم، يقول:

* شخصيات مثل حسين وطاهره في فيلم "عبر أشجار الزيتون" هي شخصيات كونية وليست خاصة بهذه القرية الإيرانية المتخلفة. حين كنت في الصين، بعد

عرض الفيلم هناك، اكتشفت أن الفتيات الصينيات توصلن إلى فهم جيد لشخصية طاهره.

الذين يحتكمون إلى العاطفة سوف يتمنون أن تستجيب طاهره إلى مناشدات حسين بالموافقة على الزواج منه. والذين يحتكمون إلى المنطق سوف يقتنعون بمبررات الرفض التي تقدّمها جدّة طاهره (هو أميّ، معدم، وبلا مأوى) ويجدون هذه الأسباب كافية لأن ترفضه طاهره.

لهذا السبب أقول إن الموضوع ليس محلياً، ليس مقتصراً على الشرق.

* في الفيلم، المخرج ومساعده يوصلان بالسيارة عدداً من النسوة القرويات، بينهن امرأة عجوز وابنتها. هذا المشهد يُظهر جانباً واحداً من الثقافة الإيرانية، لكن ليس ذلك الذي ينتمي إلى شمال إيران حيث الكوابح أقل وبإمكان الفتيات أن يتحدثن إلى الغرباء بسهولة أكثر.

إنها الثقافة المتأثرة بالبلدان المجاورة، وربما بخضرة المواقع الطبيعية. حين تكون الطبيعة لطيفة وكريمة مع الإنسان فإنها تؤسس قوانين للعيش مريحة أكثر.

في الأقاليم الصحراوية والمناطق الجافة المجدبة هناك قوانين تحظر على الغرباء محادثة النساء، ولا تبيح للنساء ذكر أسمائهن أمام الغرباء.

لقد استعرت ذلك المشهد، الذي ذكرته، من الجنوب. القصة تقتضي أن أستخدم هذا المشهد مع أن الأحداث تدور في الشمال.

* حسين يقوم برحلات متكرّرة إلى شرفة طاهره صعوداً وهبوطاً على درجات السلّم. في المرّة الأولى، الجمهور يتفرج فحسب على هذا المشهد. في المرّة الثانية، ينتابه الفضول. في المرّة الثالثة، يشعر بالدهشة. في المرّة الرابعة، يشعر بالغضب. مع أن اللقطة هي نفسها، إلا أن لها تأثيراً مختلفاً في كل مرّة.

من وجهة نظري، ليس ثمة تكرار في السينما.

يقول هيراقليطس: "لا أحد يستطيع أن يقول بأنه استحم في النهر ذاته مرّتين، إذ لا الشخص ولا النهر هما الشيء نفسه كما كانا من قبل".

إن تأثير اللقطات الأربع المتشابهة على الجمهور هو مختلف، لذا لا نستطيع أن نقول إنها متكررة. الفيلم في العلبة يبقى متكرراً حتى يُعرض على الجمهور.

أنا أميل إلى هذه اللقطات بسبب قيمتها التجريبية، وليس لأنها تدعم الحبكة، مع أنها تفعل ذلك على كل حال.

* اللقطة الختامية في الفيلم تستغرق أربع دقائق. أحب هذه اللقطة لأنها ناقصة.

إن مصير هاتين الشخصيتين، في الموقع الطبيعي الفسيح والمطلق، ينتقل إلى الجمهور. لقد قام المخرج بنقل الفيلم إلى هذا الموضع، والآن يتعيّن على الجمهور أن يفكّر في هذا ويراقب هاتين الشخصيتين من بعيد جداً.

كما أني أحب هذه اللقطة الختامية لأنها مفتوحة. حتى تلك اللحظة، الفوارق الاجتماعية كانت تفرّق بينهما، لكن باعتبارهما كائنين بشريين فقد كانا متساويين. لقد فصل بينهما النظام الطبقي، لكن في الطبيعة، وضمن اللقطة العامة، شعرت بأن هذين الكائنين يمكن أن يقتربا أكثر من ذواتهما الحقيقية، أعني من الحاجة الداخلية، دون إعطاء أية قيمة للمعايير الاجتماعية.

* مواقع (1995)

اسكتش أو جزء من فيلم "عن نيس: القصة تستمر" وهو إنتاج فرنسي عبارة عن سلسلة من تحايا التقدير والإجلال، موجهة إلى المخرج الفرنسي العظيم "جان فيجو"، من قِبل عدد من المخرجين العالميين البارزين، من بينهم: كوستا جافراس، كاثرين بريّا، كلير دينيس، راؤول رويز وآخرين. واسكتش كيارستمي هو عن مخرج (يمثّل دوره المخرج الإيراني بارفيز كيميافي) يحقق فيلماً في نيس عن الراحل جان فيجو ويبحث عن مواقع مناسبة في المدينة.

* لوميير ورفاقه (1996)

39 مخرجاً عالمياً، من بلدان مختلفة، كل منهم صور فيلماً قصيراً مستخدماً المعدات الأصلية التي استخدمها مخترعا السينما الإخوان لوميير، بالشروط نفسها في التصوير: لقطات من كاميرا ثابتة بلا صوت ولا إضاءة اصطناعية، والمدة القصوى 52 ثانية.

كيارستمي نقض الشرط بإدخال الصوت. الجزء الذي أخرجه بعنوان "عشاء لشخص واحد". طوال الفيلم لا نرى غير مقلاة، ويد رجل تقلي بيضتين. يرن التليفون لكنه يتجاهله. صوت امرأة منزعجة تترك رسالة طالبةً منه أن يتصل بها. البيض جاهز للأكل، والرجل الذي لا نراه يبعد المقلاة عن الموقد. إنها نهاية علاقة.

* ميلاد ضوء (1997)

قصير مدته 5 دقائق.

* طعم الكرز (1997)

الفيلم الحائز على جائزة مهرجان كان الكبرى مناصفة.

ولع كيارستمي بالرحلة، بحركة الأفراد والسيارات أثناء اجتياز الطرق الطويلة، يبلغ ذروته مع هذا الفيلم، الذي يدور أغلبه في الطرقات الممتدة التي يسلكها مسافرون متعددون، ويركز بؤرته على الساعات الأخيرة في حياة رجل يعاني من أزمة وجودية. هو يريد أن ينتحر، دون أن نعرف أسباب هذه الرغبة في إنهاء حياته. بل إننا لا نعرف شيئاً عن هذا الرجل: لا نعرف من يكون، ولا أزمته أو محنته، ولا دوافعه، ولا سبب لجوئه إلى شخص آخر يتولى عملية الدفن. لابد أنه بلا عائلة ولا أصدقاء، وضحية عزلة رهيبة. لكن الفيلم ينأى عن التحليل السيكولوجي الظاهري، كاشفاً مساحات أخرى من التأمل الفلسفي، الديني، السياسي.

يقول كيارستمي: "لم أكن أريد أن أفرض أي تأويلات على الجمهور. بدلاً من ذلك، حاولت أن أجعلهم يدركون أن ما يشاهدونه مجرد قصة. لهذا السبب لم أوضّح الشخصية، لم أقدّم تعريفاً له، لم أتحدث عنه أو عن مشاكله. الرجل يبقى على الدوام لغزاً، شخصاً غامضاً، بالنسبة لنا. لذلك لم أسرد قصته كي أتفادى تكوين صلات عاطفية مع الجمهور. شخصيته أشبه بواحدة من تلك الشخصيات الصغيرة التي يضعها المهندسون المعماريون في رسوماتهم لإظهار حجم أو مقياس المباني. هي مجرد أشكال لا أفراد بإمكانك أن تكنّ لهم أي شعور أو عاطفة".

في موضع آخر يقول: "أحياناً أحسد المسرح، خصوصاً تلك اللحظة التي فيها تنتهي المسرحية، وبينما الجمهور لا يزال مأسوراً بالقصة، ترتفع الستارة والممثل الذي مات للتو ينهض ويتقدم ليحييّ الجمهور. في صنع الفيلم، هذا ليس ممكناً لأن المتفرج يشكّل علاقة تكافلية مع الشخصية، بحيث لا ينساها عندما يغادر صالة السينما بل يظل يفكر فيها إلى حد أنه ينسى الموضوع الأساسي للفيلم ولا يتذكّر إلا البطل، الشخصية، الممثل".

الرجل يدعى بديعي، يقود سيارته هنا وهناك، باحثاً عن شخص يستطيع أن يساعده في مهمته مقابل مبلغ من المال. هو يلتقط جندياً كردياً شاباً، عائداً إلى ثكنته، يخبره عن المتعة التي عاشها أثناء تأديته الخدمة العسكرية، عن أصدقائه هناك. ثم يأخذ الكردي إلى موقع ناءٍ، قرب شجرة، حفر فيه قبراً، ويكشف له عن خطته: هو ينوي أن ينتحر في هذا المكان، ويرقد في القبر الذي حفره بنفسه. كل ما هو مطلوب من الجندي أن يعود صباح اليوم التالي ويناديه مرتين، إذا استجاب للنداء، عليه أن يساعده ويخرجه من الحفرة العميقة، أما إذا لم يستجب، فعلى الجندي أن يهيل عليه التراب ويدفنه لأنه عندئذ يكون قد مات. عندما يخبره عن المهمة، يخاف الجندي ويهرب.

في موقع آخر يجد طالب دين أفغانياً، يصغي إليه في هدوء وعلى نحو مهذب، لكنه يرفض أن يساعده في ما ينوي فعله، وينصحه بالعدول عن قراره لأن الدين يحرّم الانتحار، ويستشهد بتعاليم القرآن لإقناعه. بديعي يرد عليه قائلاً إن الإنسان عندما يكون تعيساً فإنه يؤذي الآخرين، الإيذاء خطيئة.

الثالث، وهو عجوز يعمل في متحف للتاريخ الطبيعي، يوافق أن يساعده بسبب حاجته إلى المال لعلاج ابنه، لكنه ينصحه بالعدول عن قراره لأن الحياة قادرة أن تعطيه الكثير. يحدثه عن تجربة مماثلة مرّ بها. هو نفسه، هذا العجوز، حاول الانتحار قبل سنوات: بعد شجار مع زوجته، قرر أن يشنق نفسه في مزرعة بها شجرة توت. قبل أن ينجز مهمته، عاقداً الحبل حول عنقه، نظر إلى ثمار التوت وقرر أن يذوقها. لما بدأ يأكل منها، تلذذ كثيراً بالطعم، متّع بصره بالمنظر الجميل من حوله، واستمع إلى ضجيج الأطفال، فقرر أن يعيش. لقد أدرك أن الحياة لن تكف عن إعطائه أشياء حلوة ولذيذة ومفيدة.

في حواره مع لومانتيه، 26 نوفمبر 1997، يقول كيارستمي: "بديعي وُلد في إيران، وهو ينتمي إلى إيران المعاصرة، ويلتقي بأناس هم أيضاً جزء من إيران نفسها، سواء أكانوا أكراداً أم أفغانيين أم أتراكاً. جميعهم يعملون، جميعهم لديهم ماض وقصة حياة. بإمكاننا مقارنتهم بأشجار بلا جذور، مزروعين في مكان مختلف. لكن ذلك هو الأساس الذي عليه يُبنى مجتمع عالمي جديد: في الوقت الراهن، على سبيل المثال، هناك إيرانيون في لوس أنجلس أكثر مما في طهران نفسها، حتى لو كانوا مولودين في طهران. وفي طهران عدد هائل من الناس الذين جاءوا من أماكن أخرى. الجغرافيا لم تعد تقرّر أي بلاد ينتمي إليها شعبها".

عن فكرة قيام بطل الفيلم بقيادة السيارة على نحو استحواذي حول مسارات مغبرّة في ضواحي طهران، حيث يعود إلى المكان نفسه في حركة دائرية، يقول كيارستمي: "فكرة الدوران هي جزء من رمزية الفيلم. المضي في دوائر يعني، حرفياً، الذهاب إلى اللامكان. الانتقال بلا غاية، بلا مبرّر. للوصول إلى أي مكان، يتعيّن عليك أن تنطلق من موضع إلى آخر. لذلك فإن هذه الرحلة تشير إلى فكرة السكونية. وكل ما لا يتحرك، لا ينمو، لا يكبر، لا يتقدّم.. هو عليل ومحكوم عليه بالموت".

في النهاية، يصل بديعي إلى قبره، الشاشة تظلم وتصبح سوداء، مستحضرة الموت الرمزي. يقول كيارستمي: "بالنسبة لي، الفيلم ينتهي في ليل مظلم (..) ما أردت أن أفعله هو أن أشير إلى الوعي بالموت، فكرة الموت، والذي هو مقبول فقط في الفيلم. (..) لهذا السبب، تركت الشاشة سوداء لدقيقة ونصف الدقيقة. زملائي قالوا لي إن اللقطة طويلة أكثر مما ينبغي، والجمهور سوف يغادر الصالة. لكن هذه اللقطة، في الظلمة التامة، تحتاج إلى إطالة أو تمديد بحيث يجد المتفرج نفسه أمام هذا الفراغ، الذي يشير إلى رمزية الموت. يتعيّن على المتفرج هنا أن ينظر

إلى الشاشة ولا يرى شيئاً (..) كان علينا أن نُظهر الجوهر وليس واقع الموت".

بعد الظلمة نرى – في انتقال مفاجئ - لقطات بالفيديو للممثل الذي يؤدي دور البطل – بديعي – وهو يشعل سيجارة له ولكيارستمي الواقف على مقربة منه، بينما طاقم العمل يأخذون وقتاً للراحة. هذه النهاية – بإظهار الطبيعة الاصطناعية والافتراضية لما سبقها من أحداث - تعبّر عن رغبة كيارستمي في تخريب أي تطابق عاطفي محتمل قد ينشأ بين المتفرج والشخصية. يقول كيارستمي: "هذا الملحق أو الجزء الصغير أشبه بفيلم حققه هاو.. فيلم عائلي صوّره الهاوي سراً، مستخدماً كاميرا فيديو، كما لو يصوّر الحياة والانبعاث. إنها إضافة، مزودة بالوثائق، إلى الفيلم نفسه. لم أكن أريد له أن يكون جزءاً متمماً للفيلم. استخدام الفيديو وانعدام وجود أي إخراج للمرئي، يعطي مسحة وثائقية".

وعن موسيقى النهاية، يقول كيارستمي: "هذه الموسيقى، موسيقى الجنازة التي تُعزف على روح الميت، أثارت اهتمامي بسبب حسيّة عزف لويس أرمسترونج على الترومبيت، التي هي مفعمة بالبهجة والتفاؤل على الرغم من كل شيء. هذا يعبّر بشكل جيد عن فكرة الحياة التي يحاول الفيلم توصيلها. هذه الموسيقى، بذلك المعنى، تكون أيضاً قريبة جداً من شعر الخيّام حيث البهجة تنبثق من الأسى".

كيارستمي هنا يقدم استنطاقاً متقشفاً بصرياً، تأملياً على نحو رائق، للحياة.. مستكشفاً هشاشة الحياة، وفي الوقت نفسه يركّز على أهمية الحياة وكم هي نفيسة وأثيرة.

الفيلم هو استبصار جاد في الحياة، الموت، وكل ما يقع بينهما. المواقع الجرداء، القاحلة، تخدم كمجاز لعزلة النفس البشرية. يقول كيارستمي: "الموقع عبارة عن تلال موجودة في ضواحي طهران، والرجل يبتعد عن الحياة (المتركّزة في المدينة). فيما يغادر مدينته، هو يغادر حياته في الوقت ذاته. لقد أردت من المنظر الطبيعي، فضلاً عن الإضاءة والعلاقة بين الضوء والظلمة، أن يعكس الحالة الذهنية للشخصية".

الموقع، في أفلامه، "شخصية" أساسية في بناء الفيلم.. يقول: "صورت الفيلم في الخريف، الفصل الذي فيه تموت الطبيعة، بحيث يعكس الشخصية والحالة الذهنية في ذلك الحين".

من خلال هذه التأملات في طبيعة الانتحار، والبحث عن الموت، هو في الحقيقة يضيء قيمة الحياة. إنه ليس عن بحث الإنسان عن الموت المادي، الملموس، بل هو بحث عن سببٍ للعيش، عن التعاطف والاتصال. إنها رحلة ذات بعد روحي وميتافيزيقي.

عندما سئل ذات مقابلة (Screenville, Sept. 2007) عن الموت، أجاب كيارستمي:

"الناس دوماَ يعتقدون أنهم خالدون، وأن الموت لا يحدث إلا للجيران. نحن فقط نرى الآخرين يموتون. سوف لن نرى أبداً موتنا نحن. إذا كنت أخاف من الأماكن المرتفعة فذلك لأنني وقعت من قبل، وإذا كنت أخاف من الفراق فذلك لأنني اختبرت من قبل الأسى الذي يسببه الفراق، لكن لماذا أخاف من الموت ما دمت لم أجربه من قبل؟ إذا كان هو الشعور بأنك لن تعود موجوداً، فإن هذا شيء نختبره كلما ذهبنا إلى النوم، مع ذلك نحن لا نخاف من النوم".

عند كيارستمي قدرة استثنائية على شد انتباه المتفرج من خلال الحوار، المواقع، الحركة المستمرة، وفتح الفيلم على العديد من القراءات والتأويلات. يقول: "وحدها الأفلام السيئة تجعل كل متفرج يغادر صالة السينما حاملاً الشعور نفسه".

مجلة "التايم" اختارت الفيلم كأفضل أفلام العام 1997، كما حصل على جائزة جمعية نقاد السينما ببوسطن كأفضل فيلم أجنبي في 1997، وجائزة جمعية النقاد بأمريكا كأفضل فيلم أجنبي في 1998.

* الريح سوف تحملنا (1999)

الفيلم الحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وجائزة الصحافة العالمية، في مهرجان فينيسيا، مبني على قصة قصيرة كتبها محمود آيدين. يقول كيارستمي: "الفكرة الأصلية – مجموعة من الأفراد يريدون تصوير تقرير عن شعائر جنازة – ليست فكرتي. لكن بقية القصة لم تثر اهتمامي، وفي الموقع، انتهى الأمر بالفيلم إلى أن يكون شيئاً مختلفاً تماماً عن المشروع الأصلي. لقد حققت الفيلم بطريقتي الخاصة، آخذاً بعين الاعتبار ما رأيته ووجدته في موقع التصوير".

في هذا الفيلم يعرض كيارستمي صورا وثائقية- درامية لقرية جبلية في كردستان الإيرانية، محاطة بحقول الحنطة الخصبة، في علاقة متبادلة، تتسم بالشاعرية، مع الحالة الذهنية لبطل الفيلم.

إنه يقدم هنا حكاية، أو لنقل حالات، بسيطة جدا.. ظاهرياً وعلى نحو مضلل. صانع فيلم أو مخرج تلفزيوني يدعى بهزاد، يرافقه عدد من الأشخاص (والفيلم لا يوضح هوية هؤلاء الذين يزعمون أنهم مهندسون)، يصلون بالسيارة إلى قرية جبلية نائية (والفيلم لا يبّين بوضوح الدافع وراء الزيارة) من أجل تصوير أو تدوين أو مشاهدة شعائر دينية سرية سوف تقام مباشرة بعد وفاة امرأة عجوز بلغت المائة عام من عمرها.

الفريق يحصل على سكن مؤقت، حتى تحين ساعة الموت، ويحصل أيضاً على دليل هو الصبي فرزاد. ورغم أن الموت على وشك الحدوث في أية لحظة، إلا أن العجوز تتشبث بالحياة على نحو غريب. الضجر واليأس يحيط بهم مع تأخر مجيء الموت وعدم وجود ما يشغل أوقاتهم في هذه المنطقة المعزولة؛ لذا يتعيّن عليهم أن يقضوا أيامهم المملة مثلما يفعل الآخرون من سكان القرية. يمر أسبوعان وأفراد الفريق يزدادون ضجرا واستياء فيقررون العودة، بينما يبقى بهزاد وحده متأرجحا بين الترقب والتوتر، الأمل واليأس، الامتلاء والفراغ.

يشعر بهزاد بضرورة التواصل مع الآخرين، أن يعيش مثلهم. هو دائم الحضور على الشاشة، يتنقّل من مكان إلى آخر في شرود، وفي انتظار يبدو أزلياً، لا نهائياً. هو يظل طوال الوقت غير راغب إلا في إنجاز مهمته التي جاء من أجلها، لذلك لا يدع نفسه تنفتح على العالم من حوله، لا يحاول أن ينسجم مع أولئك الذين يصادفهم، لا يبدي مشاعر المودة والصداقة الحقيقية مع من يلتقيهم من أهالي القرية (بينهم امرأة تدير مقهى، امرأة حبلى، فتاة تقدّم له الحليب فيما هو يلقي أبياتاً من قصيدة فروخزاد.. كما يحاول أن يوطد صلته مع دليله الصبي فرزاد) محاولاً التغلب على الضغوطات المفروضة عليه من جراء انقضاء الوقت (دون حدوث شيء).

الحدث، إن جاز القول، ينشأ من هذه المراوحة بين اللقاءات العابرة مع أفراد هذا المجتمع الصغير المحافظ ومحاولة التناغم مع عناصر الطبيعة، المحايدة منها والمراوغة، بينما ينتظر الحدث المفترض (موت العجوز). فيما يتلقى مكالمات (من طهران) عبر هاتفه النقال لا يستطيع استلامها إلا إذا صعد بسيارته إلى أعلى مرتفع في القرية.. أي قمة التل حيث توجد المقبرة، ويوجد الحفار يوسف (الذي لا نراه أبدا).

كيارستمي لا يوجه اهتماماً كبيراً إلى الحبكة. حبكة الفيلم تقع جزئياً خارج المجال البصري للناظر، وراء تحديقة الكاميرا. إذ أنه يخفي الأشياء، ولا يوفّر معلومات. إنه يربك المتفرج بتمويه هوية الشخصيات الزائرة للقرية. إننا لا نعلم بدقة ما هي مهمة هذا الفريق. بهزاد يقدم نفسه وفريقه بوصفهم مهندسين. ورغم أنهم جاءوا إلى القرية "ليصوروا حدثا ما" إلا أن المربك والمحيّر في الأمر، أننا لا نرى أجهزة تصوير أو إضاءة أو أية معدات أخرى توحي بأنهم سوف يصورون شيئا، بل إننا لا نرى أبدا فريق العمل هذا، إنما نسمع أصواتهم فقط خارج الكادر، وهم إما يوجدون داخل غرفة أو في مكان خارج مجال الرؤية.

فضلا عن ذلك، هناك شخصيات "مهمة" لا نراها أيضا.. مثل يوسف، ذلك القروي الذي يحفر بئراً أو خندقاً أو موضعا عميقا من أجل تركيب شيء يتعلق بالاتصال عن بعد، لكننا نسمع صوته، غناءه، صوت الرفش وهو يحفر. كما لا نرى شخصيات عديدة من المفترض أن لها حضوراً هاماً. هم غير مرئيين على الشاشة مع أننا نسمعهم بوضوح وهم يتحاورون مع بهزاد. يقول كيارستمي: "أريد أن أضع المتفرج في حالة خاصة من دون تقديم شيء على نحو مباشر. أن يفهم الشيء من دون أن يراه".

بهذا كله يعمل كيارستمي على عزل بطل فيلمه بحيث يظهره كشكل ضئيل في محيط فسيح، يرهق نفسه في مسعى غير مجد ولا طائل تحته من أجل تسريع الزمن بدلا من مروره البطيء والمضجر، الذي لا يحمل أي عنصر من الإثارة.

ولأنه عاجز عن الاتصال بالآخرين، يجد نفسه مرغماً على تعلّم أن يرى بشكل مختلف. هكذا يتحول تدريجياً من متطفل إلى راصد لمجريات الحياة في القرية الصغيرة. يبدأ في التفاعل. تصبح رحلته اكتشافاً للذات. وفي المحيط الغريب، الذي لا ينتمي إليه، يكتشف طريقة جديدة للنظر إلى العالم.

الفيلم يركز بؤرته على هذه الشخصية فحسب، بحيث يعزلها عن كل ما حولها وما يتصل بها.. بالتالي نحن نجد أنفسنا أمام رحلة روحية يقوم بها شخص لا يدرك، على نحو تام، حقيقة أنه في رحلة روحية إلا في الدقائق الأخيرة. في هذه الرحلة يختبر الإحباط والخيبة والغضب (خصوصا بعد أن يتركه فريقه نتيجة الإحباط، ويأسه هو من حدوث أي شيء أثناء انتظاره) لكنه يتشبث بالأمل أو ببصيصه. وهو ينتقل من الموقف المحايد، السلبي، إلى الانخراط والاهتمام.. وذلك بعد إصابة يوسف في

انهيار أرضي، حيث يقوم باستدعاء الطبيب والأهالي من أجل إنقاذه.

في النهاية تموت العجوز وتنتهي مهمة بهزاد. لقد جاء باحثاً عن الموت لكنه وجد الحياة، وبينما كان ينتظر الموت، اكتشف الحياة.

نحن لسنا أمام قصة بالمعنى التقليدي، إذ هنا لا يحدث إلا القليل. لكن الفيلم يعج بالحياة اليومية. والمساحات الخالية بين "الأحداث" الخفيفة تكون حافلة بالنقاشات، بالنوادر والحكايات الشعبية، والشعر [في أحد المشاهد يقرأ بهزاد قصيدة فروغ فروخزاد (1934- 1967)، والتي منها استعار عنوان الفيلم: الريح سوف تحملنا.. والشاعرة فروخزاد من أهم الأصوات الشعرية بل من رموز الحداثة الشعرية في إيران، عاشت حياة تراجيدية بعد انتزاع ابنها منها في قضية طلاق، ثم ماتت في حادث تصادم سيارة وهي في الثالثة والثلاثين من عمرها.. وقد تحدث كيارستمي ذات مرّة عن فلسفتها الحسية التي تقترب كثيرا من فلسفة عمر الخيام.. الذي قصيدته في مديح ملذات الحياة يستشهد بها الطبيب في الفيلم. يقول كيارستمي: "أحب أشعارها كثيراً. القصيدة التي استعرت منها العنوان لفيلمي تتوافق تماماً مع الثيمة التي أردت أن أتناولها. جملة (الريح سوف تحملنا) تعني أننا جميعاً، عاجلاً أم آجلاً، سوف نموت، لهذا السبب بالذات علينا أن نستمتع بالحياة قبل أن تقتلعنا الريح، مثل الأوراق، من الشجرة التي اعتقدنا أننا سوف نبقى فيها إلى الأبد].

من جانب آخر، يمكن النظر إلى الفيلم بوصفه لوحة لمكان آسر يعتني كيارستمي كثيرا في رسمه عبر لقطاته العامة والطويلة، حيث الدروب المتعرجة السالكة والحقول الخلابة والتلال. وكما في أغلب أعماله، نلاحظ أنه لا يهتم كثيرا بتصوير المواقع الداخلية واستخدام الإضاءة الاصطناعية، قدر تكريس اهتمامه بالمواقع الخارجية والمناظر الطبيعية. إن بهزاد يبدو أشبه بعالم أنثروبولوجي متنكر، مع أسئلته التي لا تنتهي والتي يوجهها إلى من يلتقيه من القرويين، فيما يسعى إلى الكشف عن هذا المكان النائي. ثمة سبر بليغ وغنائي على نحو أخّاذ للحياة القروية ولجوهر مسؤولية الفنان. ثمة احتفاء بطقوس الحياة اليومية.

وعن اختياره تصوير الفيلم في منطقة واقعة في كردستان الإيرانية، يقول: "كان ذلك حقاً بدافع الفضول الشخصي. كنت أجهل تلك المنطقة فأردت أن أرى بأمّ عيني ما يكمن وراء ذلك الاسم: كردستان، والذي جذب الكثير من الاهتمام في حياتنا الاجتماعية والسياسية. لكن ليس هناك دافع سياسي مباشر وراء اختياري لذلك الموقع (..) الأكراد شعب يعيش في بلادي، في إقليم لم أعرفه. شعب قادر أن يصمد أمام أي شيء، سواء أكان الشيء كارثة طبيعية أو ضروباً من المشاكل. عندما نتحدث عن حياتهم فإننا أيضاً نقدّم معلومات هامة".

على الرغم من الرصد الأنثروبولوجي، إلا أن الفيلم هو أيضا عن ما لا يقال ولا يُرى، كأن كيارستمي يريد من المتفرج أن يتخذ دورا فعالا في تقرير المعنى. طوال

الوقت نسمع أشخاصا يتكلمون دون أن نراهم، ومع أن بعضهم يعبّر عن وجهة نظره في الحياة كاشفا عن شخصيته وأفكاره، إلا أن المخرج يترك للمتفرج مساحة يوظف فيها مخيلته، متيحاً له حرية التأمل والتأويل. كأنه يقول: لكي تفهم، ليس من الضروري أن ترى.. بل أن تسمع وأن تتخيل.

إن كيارستمي يعتمد هنا، بشكل أساسي، على الصوت. ثمة توظيف خلاق للصوت، وهو يستغني عن الموسيقى المؤلفة، مستغلاً أصوات الطبيعة والكائنات البشرية والحيوانية. إنه يوظف على نحو متقن ومدروس مزيجاً من هذه الأصوات بحيث تمنح العالم الطبيعي الحد الأقصى من الحضور الفاتن والغامض.

هذا الفيلم، الذي يعد أحد نماذج السينما الشعرية، يتسم بجمالية بصرية مدهشة.

(ABC Africa (2000*

هذا العمل الوثائقي، الذي مدته 84 دقيقة، صوره كيارستمي في أوغندا، بتكليف من الصندوق الدولي لدعم التنمية الزراعية، التابع للأمم المتحدة، للمساعدة في تحقيق فيلم عن الأيدز الذي حصد ملايين الضحايا، والحرب التي تسببت في وجود أكثر من مليون يتيم في أوغندا.

كيارستمي، الحاصل في العام 1997 على وسام فلليني من المنظمة التربوية، العلمية والثقافية التابعة للأمم المتحدة، حمل كاميرته الديجيتال، وحمل مصوره سيف الله صمديان كاميرته، ومعاً سافرا في أبريل 2000 إلى كمبالا، وصورا بكاميرتين ما شاهداه هناك، حيث سرعان ما اختبرا الصدمة الثقافية قبل التنقيب عميقاً في المعضلات الاجتماعية والاقتصادية التي جعلت من الأيدز والحرب مشكلة كبرى للسكان. بكاميرته، وفي ظرف عشرة أيام، لاحق كيارستمي شعب كمبالا في ممارسته للحياة اليومية. يوماً يصور الأطفال في الشوارع يغنون ويرقصون بمصاحبة أغنية أفريقية تنبعث من الراديو، ويوماً يقتفي جثة طفل من ضحايا الأيدز منذ أن تكون ملفوفة بالورق حتى وضعها في علبة من الورق المقوى ثم نقلها بالدراجة إلى مثواها الأخير.

في كل قرية زارها، احتشد حوله أطفال تشع وجوههم باللهفة والاستثارة كلما رأوا صورهم منعكسة على شاشة الكاميرا الرقمية. أطفال غير مرئيين في هذا البلد الذي تمزقه حرب أهلية شرسة، وكل منهم يصارع من أجل البقاء حياً.

في مشهد لاذع، يدور في الفندق ليلاً أثناء انقطاع الكهرباء، يصور كيارستمي نفسه والفريق الفني وهم يمشون باضطراب وارتباك في الظلام الدامس محاولين العودة إلى غرفهم. عدد من النقاد رأوا في هذا المشهد مجازاً مناسباً للتعبير عن العجز الذي يشعره المخرج في وضع صعب وصاعق ومأساوي.. كالذي وجد نفسه فيه.

لقد التقطا، هو ومصوره، الكثير من الصور التي شكّلت مادة ثرية تقدّر مدتها بأكثر من عشرين ساعة. لدى عودتهما إلى طهران قررا إلغاء الخطة الأصلية – العودة ثانية إلى أوغندا – وبدلاً من ذلك قاما بالاشتغال على المونتاج واختيار الصور. وقد شرح كيارستمي كيف أن الفيلم، بطريقة ما، خلق نفسه، بالقليل من التخطيط والتحضير، مبنياً على الصور الملتقطة فيما هما يمضيان. المهمة التالية لتنظيم ومونتاج المادة صارت معقدة جداً: "نحن صورنا ما يشبه محاضرة تصويرية عن رحلة، وقد استغرق تصوير الفيلم حوالي 25 ساعة، بينما احتجنا إلى ثمانية شهور أخرى لمونتاج الفيلم". (من حوار نُشر في مجلة سينمائي جهان، مارس 2001)

هذا الفيلم – كما يقول الناقد جوناثان روزنبوم – يعد نقطة انطلاق لكيارستمي من نواح عديدة، إذ إنه أول أفلامه المصنوعة خارج إيران، وأول عمل له ناطق باللغة الإنجليزية، وعلى الأرجح أكثر أفلامه وضوحاً وقابلية للاستيعاب. كما يؤكد الفيلم حضوره كفنان تخطى التخوم القومية إلى آفاق أرحب.

في حديثه عن الفيلم، يقول كيارستمي:

* لا أظن أنني، أو أي شخص آخر من الذين كانوا متواجدين في ذلك المناخ الغريب، بوسعه أن يتذكر بأنه صانع فيلم. هم لم يعرفوا من أكون، وأنا لم أعرف نفسي. كنا نشهد ما يحدث من مشاهد تركت أثراً عميقاً جداً في نفوسنا. ذلك أشبه بيوم الحساب. وفي يوم الحساب، من يقدر أن يتذكر مهنته؟

* بصراحة، لم أكن أعرف شيئاً عن أفريقيا غير الذي علمته من خلال الميديا. كل ما ظننت أني أعرفه انقلب وثبت بطلانه مع تجربتي في تحقيق هذا الفيلم.. رغم أني لم أتواجد إلا في بلد واحد، أوغندا، وفي جزء من ذلك البلد.

* العمل تم بعفوية تامة. الكاميرا كانت دوماً متقدمة علينا ببضع خطوات. حتى عندما كان هناك تحضير معيّن، الواقع دوماً يغمر القصة الخيالية. في هذا النوع من التصوير، ما يمكن أن يسبّب مشكلة، الطريقة التي بها ينظر الناس إليك، اهتمامهم المفرط بالكاميرا، على سبيل المثال. لكن هنا، كانت الأمور متوافقة مع ما نريده.

* الخلق الفني يحتاج إلى أمد. إنه حوار مع المتفرجين. أما الصحافة فإنها مبنية على الأنباء المثيرة، اللافتة للنظر. قد تكون ردود فعل المتفرج هنا عنيفة لكنها غالباً ما تكون قصيرة الأمد. إذن الفن والصحافة مختلفان بعمق.

* قبل سبع أو ثمان سنوات كنت أستخدم كاميرا Hi-8 بالطريقة نفسها التي أستخدم بها القلم. كنت أحقق "ملاحظات بصرية". التحسن في النوعية الذي وفّرته النظم الرقمية للكاميرات سهّلت كثيرا من العمل. استخدام هذه الكاميرات الرقمية كان شيئاً مفاجئاً تماماً للمخرجين.. في عملية التصوير والمونتاج ومرحلة ما بعد الإنتاج. أنا أعتبر نفسي مبتدئاً في هذا المجال، لقد بدأت لتوّي في اكتشاف الإمكانيات هنا.

* كاميرا الفيديو الرقمية تلائم أسلوبي في العمل إلى حد لا يُصدق. على سبيل المثال، أنا غالباً أستخدم في أفلامي ممثلين غير محترفين، وهم على نحو طبيعي يكونون أكثر راحة واطمئناناً مع كاميرا صغيرة. أيضاً في الموقع لا يتواجد إلا عدد قليل من الفنيين، وهذا يتيح إمكانية أكبر للتواصل بين المخرج وممثليه، يتيح حرية أكبر.. ولا أعرف إن كنت سأعود إلى كاميرا 35 ملي.

* عشرة (2002)

بفيلمه "عشرة" Tenيخوض كيارستمي تجربة جريئة، مبتكرة، جديدة ومغايرة لكل التجارب التي قام بها من قبل، على مستوى التقنية والمحتوى، ومختلفة عن أي تجربة سينمائية تحققت على الشاشة العالمية.

في حوار له مع جريدة لومانتيه الفرنسية، 25 مايو 2002، يقول كيارستمي: "المعضلة التي أواجهها هي أنه، بالنظر إلى الطريق الذي اخترته، يتعيّن علي أن أستمر في القيام بمجازفات أكبر إذا لم أرغب في العودة إلى الوراء. هذا أشبه بما تفعله عندما تصنع كومة من القرميد: إنك تصل إلى الموضع حيث يمكن للبناء كله أن ينتهي بالانهيار. فيما تصعد إلى أعلى، يصبح أكثر صعوبة، لكن لا يجب أن تعود إلى الأسفل. بوسعك أن تحقق فيلماً جيداً والذي هو كذلك فحسب، مجرد فيلم جيد. لكن هناك أفلاماً لا تكون جيدة جداً، إلا أنها لا تزال جديرة بالاهتمام لأنها تقترح اتجاهات جديدة".

فيلمه هذا - الذي لم يخرجه فحسب، بل كتبه وأنتجه وصوره وتولى مونتاجه بنفسه - مصوّر بأكمله بكاميرتي فيديو ديجيتال مثبتتين طوال الفيلم، باستثناء لقطة وجيزة، داخل سيارة، واحدة تركز بؤرتها على السائقة (بطلة الفيلم) والأخرى على الراكب الجالس إلى جوارها في المقعد الأمامي، بالتالي ليست هناك حركة كاميرا، الكاميرا لا تتحرك أبداً. إنها ثابتة ومن زاوية محددة طوال الوقت. في استخدام الكاميرا، لا يلجأ كيارستمي إلى الأسلوب التقليدي أو الكلاسيكي في تركيز الكاميرا على المتكلم فقط بل يركز لفترة طويلة على شخص ما بينما نسمع الآخر يتكلم دون أن يظهر على الشاشة، بعد ذلك يعكس الأمر بحيث يظهر الآخر، وهكذا.

الفيلم بأكمله عبارة عن عشر محادثات – عشرة مشاهد حوارية – تدور بين شخصين داخل السيارة، أي أنه يتألف من (عشرة) فصول أو مشاهد مرقمة، كل فصل عبارة عن جولة مستقلة بالسيارة تقوم بها السائقة مع شخص ما ولغرض معين عبر شوارع طهران. من خلال هذه الحوارات نفهم طبيعة حياتها الاجتماعية وعلاقاتها بالمحيطين بها، إضافة إلى وضع المرأة في المجتمع الإيراني. الأحاديث هي عن قضايا جوهرية: الحب، الزواج، العاطفة، الدين، الجنس، الدعارة، الإجهاض، المخدرات، الفساد ضمن النظام القضائي.

الرحلة هنا عشوائية، لا محطة معينة للانطلاق أو الوصول، بل هناك عدة محطات حسب وجهة من يركب السيارة معها.

في الجولة الأولى يركب السيارة صبي (هو ابنها أمين) لم يبلغ بعد مرحلة المراهقة، والكاميرا تظل مركزة عليه لعدة دقائق. وسرعان ما يدور بينهما حوار، حافل

بالتوبيخ والغضب والأسى والشفقة والصبر، عن طلاقها من أبيه، منتقداً زوجها الحالي ومتهماً إياها بالأنانية والغطرسة وعدم احترام مشاعره. ونحن طوال الوقت لا نرى المرأة التي تقود السيارة لكن نسمع صوتها، وهي تحاور ولدها، تشرح له سبب طلاقها، تحاول إقناعه بوجهة نظرها، بأن من حقها أن تكون سعيدة، وتصيح في غضب متحدثة عن الكوابح والقيود التي يفرضها المجتمع على النساء.

تعاطفنا هنا يتأرجح من أحدهما إلى الآخر، وعندما يغادر الصغير نراها: امرأة شابة وجميلة جداً (تؤدي دورها مانيا أكبري في أول ظهور لها على الشاشة، بعده أخرجت فيلماً شاركت به في مهرجان فينيسيا)، ونعلم في ما بعد أن هذه المرأة مثقفة، تمارس الرسم والتصوير الفوتوغرافي، ميسورة الحال، واثقة من نفسها، مستقلة التفكير، منفتحة ومتحررة داخلياً، لكنها - رغم ذلك - تشعر بأنها لا تحتل إلا مركزاً هامشياً في هذا العالم العدائي.

في الجولة التالية نراها توصل أختها القلقة إلى البيت وتتحدث معها عن مشاكل تربية الأطفال، وعن مزاج أمين السيئ وفظاظته، وهل من الصواب أن يظل طوال الوقت مع أبيه.

في الجولة الثالثة توصل امرأة عجوزاً إلى أحد الأضرحة لتأدية الصلاة وهي تنشد العزاء والسلوان من أجل تحمل حياتها اليائسة بعد موت ابنها، كما تحاول أن تقنع مانيا بأن تفعل مثلها: أن تزور الضريح يومياً.

في الجولة الرابعة، ليلاً، أثناء توقف سيارتها، تصعد - من طريق الخطأ - مومس (معتقدة أنها سيارة رجل) ومعاً تتناقشان في شؤون المرأة، وأسباب ممارستها الدعارة، وموقفها من الحب والجنس والزواج. هذا المشهد أو الجزء جريء للغاية رغم أننا لا نرى المومس على الإطلاق بل نسمع صوتها فقط، والجرأة لا تكمن فقط في النقاش الحر والمباشر بل في تصريح المومس بأنها تحب عملها وتفعل ذلك عن اقتناع ورغبة، وأنها لا تشعر بالذنب تجاه ما تفعله.

في الجولة الخامسة تأخذ معها صديقتها الشابة، المهذبة والخجولة، التي تحدثها عن وساوسها بشأن حبيبها وتردده في الزواج منها.

الجولة السادسة مع ابنها أمين، لكي توصله إلى بيت جدته. لكن المواجهة في هذه المرة تكون أهدأ وأقل حدّة. يخبرها عن والده الذي يشاهد، في وقت متأخر من الليل، أفلاماً جنسية في التلفزيون.

الجولة السابعة مع صديقتها، وفي طريقهما إلى المطعم، تبكي الصديقة لأن زوجها هجرها.

الجولة الثامنة مع ابنها من جديد، تحاول التصالح معه والتودد إليه.

الجولة التاسعة هي من أكثر الجولات تحريكاً للمشاعر، عندما توصل صديقتها (التي رأيناها في الجولة 5) المنزعجة الآن من قرار صديقها برفض الزواج. عندما ينزلق الحجاب نكتشف بأنها حليقة الرأس تماماً. مانيا تمتدح شجاعتها وجمالها. ولأن كيارستمي، طوال الفيلم، يحرص ألا يظهر شخصيتين في الكادر، إلا أننا في هذا المشهد نرى الاتصال الجسماني، الذي يعبّر عن التعاطف العميق، حيث تظهر يد مانيا وتمتد لتمسح دموع هذه الشابة المخذولة.

في الجولة الأخيرة نراها من جديد مع ابنها.

إلى جانب الجرأة في تناول القضايا الجنسية الحساسة، فإن كيارستمي، من خلال شخصياته، يفضح الأمراض والعلل الاجتماعية مثل: قوانين الطلاق الجائرة، الشوفينية الذكورية، الرياء الاجتماعي. كما يستجوب ما هو مقدس وما هو مدنس في المجتمع الإيراني المعاصر.

من خلال هذه اللقاءات، وعلى نحو تدريجي، نلتقط إيماءات وتلميحات دقيقة بشأن المرأة: حياتها، أوضاعها، مشاعرها، مواقفها.. والاستنتاجات التي نتوصل إليها "أن تحب المرأة نفسها أكثر، وألا تعتمد في تحقيق سعادتها على رجل واحد" كذلك "الرجال يريدون امرأة تطبخ وتغسل وتنظف لا امرأة ذكية، مستقلة، تمارس مهنة إبداعية". أيضاً في ردها على اتهام ابنها لها بتلفيق تهمة تعاطي المخدرات لأبيه كي تحصل على حق الانفصال، تقول مدافعة عن نفسها بأن القوانين الفاسدة التي يطبقها هذا المجتمع لا تعطي للمرأة أية حقوق، بما فيها حق الطلاق، لذلك تضطر المرأة إلى اختراع أو تلفيق تهمة تعاطي المخدرات أو التعرض للاعتداء الجسدي كخيار وحيد أمامها لكي تتم الموافقة الشرعية على منحها حق الانفصال.

تجدر الإشارة إلى أنها المرة الأولى التي يركز فيها كيارستمي بؤرته على المرأة، واضعا إياها في المحور، ليظهرها في مختلف حالاتها من التوتر والمرح والصبر والسخرية والدهشة، وليلقي الضوء على مختلف أشكال معاناتها.

يقول كيارستمي (في حواره مع جريدة لومانتيه): "أظن أني جئت متأخراً إلى مسألة سبر وتحري القضايا التي تتعلق بالمرأة (..) أظن أن إبعاد النساء عن محيط أفلامي لم يكن قراراً حكيماً أو عقلانياً جداً. اكتشفت هذا متأخراً، لكنني جئت على أية حال، وها قد فعلتها في هذا الفيلم. (..) أستطيع أن أؤكد لك أن كل ما يُطرح هنا، في هذا الفيلم، هو حقيقي وواقعي جداً. في الأفلام الإيرانية الأخرى هناك دوماً شخص ما يحرص على ضبط لفاع أو حجاب النساء مباشرةً قبل الشروع في التصوير، لكن في هذا يكمن حقاً موت السينما".

نحن هنا أمام شظايا، أجزاء، عند جمعها ولصقها تشكل رؤية شاملة لوضع المرأة لكنها قابلة للتأويل حسب مفهوم كل متفرج، فالمخرج يتحاشى إصدار حكم على شخصياته وسلوكها وأفعالها بل يدعها تقول ما لديها وتعبّر عما تفكر فيه وتشعره.

أعمال كيارستمي تتأرجح، أو تقف في المنطقة الواقعة، بين الدرامي واللادرامي، القصصي والوثائقي، أو ارتياد الحد الضيق بين الوهم والواقع.. كما نجده في أفلام سابقة مثل: عبر أشجار الزيتون، والحياة تستمر، لقطة قريبة.. حيث تداخل الأحداث الدرامية مع تمثيل هذه الأحداث أو التعليق عليها، وحيث الاستعانة على الدوام بممثلين غير محترفين أو لم يسبق لهم الوقوف أمام الكاميرا.

قبل أن يصور فيلمه "عشرة"، أجرى كيارستمي لقاءات عديدة مع شخصيات نسائية عادية، طلب منهن أن يسردن له أشياء عن حياتهن وعن تجاربهن، ومن بين هؤلاء، اختار النسوة اللواتي ظهرن في الفيلم وأجرى حوارات معهن، بعدها قرر الموضوعات التي يريد منهن التحدث عنها وأدخلها في فيلمه، مستنبطاً منهن أداءات طبيعية، مقنعة، مفعمة بالحيوية.

من الصعب التمييز بين الأجزاء المخطط لها بدقة، وتلك العفوية أو المرتجلة. من النظرة الخارجية، وعند مشاهدة مجريات الفيلم، يتكون انطباع بعدم وجود مخرج وراء تكوين وأداء المشاهد، وقد يؤكد هذا الانطباع غياب المخرج الفعلي عند تصوير المشاهد، بالتالي كان الفيلم المنجز ثمرة إعداد وتحضير ونقاش واسع، ثم جاءت مرحلة المونتاج حيث تم اختزال 23 ساعة من التصوير الفعلي إلى 94 دقيقة، هي مدة الفيلم المعروض.

في إخراجه للفيلم، كيارستمي قدم للممثلين توجيهاته وإرشاداته واقتراحاته بشأن أدوارهم وحواراتهم، ثم تركهم أمام كاميرتين ثابتتين دون تدخّل منه كمخرج، كما لو يرغب في تحجيم دور المخرج.

لقد تحدث كيارستمي عن رغبته في جعل الإخراج نفسه يتوارى ليتيح لـ "ممثليه" الاستغراق كليا في شخصياتهم دونما إلهاء أو توجيه، هذه الشخصيات التي غالبا ما تتنامى بالرجوع إلى تجاربهم الخاصة، أفكارهم ومشاعرهم وعواطفهم. عدم الإلهاء هذا يشمل المتفرج الذي سيكون، وفق ما يريده كيارستمي، على اتصال مباشر بالأفراد القاطنين على الشاشة، دونما وسائط قد تشوّش أو تربك أو تحرّف هذا الاتصال مثل: حركات كاميرا استعراضية، أو موسيقى تملي مشاعر غير متناغمة مع المواقف، أو مونتاج يستعرض إمكانياته أكثر مما يتناسق مع التلقي المباشر.

لكن هذا الغياب (للمخرج) لا يعني الانفلات والفوضى والترهل بل إننا نشعر، رغم ذلك، بالحضور القوي للمخرج، بوصفه المنظم والمتحكم والمسيطر على مادته وإيقاع عمله من خلال المونتاج. من جهة أخرى، الأحداث والشخصيات التي لا تظهر على الشاشة هي ليست أقل أهمية من تلك التي تظهر على الشاشة.

مانيا أكبري، التي مثلت دور صاحبة السيارة، هي في الواقع رسامة ولا خبرةٍ لديها في التمثيل، وعن طريقتها في الاقتراب من الدور، تحدث كيارستمي قائلاً: "في الواقع أنا أرشدتها لكي أساعدها في إظهار ذاتها الخاصة أكثر. في البداية، أداؤها

كان مسرحياً بعض الشيء. جعلتها تفهم أنني لا أريد منها أن تمثّل، بل أريد منها أن تكون قريبة إلى ذاتها. قلت لها، لا تمثلي.. كوني نفسك. وهي فهمت ما أعنيه. فهمت أن من الضروري أن تكون مع حقائق ذاتها بدلاً من أن تؤدي دوراً، وأنها لا ينبغي أن تفكر في الأفلام التي شاهدتها والشخصيات التي استحضرتها. هكذا هي تغيّرت وأصبحت نفسها أكثر".

مانيا – حسب كيارستمي في حواره مع جريدة لافيجارو الفرنسية، 21 مايو 2002 – "في الحياة الواقعية أم مطلقة لديها ابن واحد هو الذي يمثّل دور ابنها في الفيلم".

وفي المقابلة ذاتها يصرّح كيارستمي بأنه قضى عامين يكتب السيناريو "المبني على حالات وأوضاع حقيقية، مستمدة من الواقع". والحوار الذي يدور بين البطلة والمومس كتبه بناءً على أحاديث تليفونية أجراها مع مومس حقيقية في طهران.

في حديث للممثلة مانيا أكبري (جريدة الحياة - 26 سبتمبر 2002)، التي تجسّد في هذا الفيلم تجربتها الخاصة، تشير إلى خاصيات وسمات سينما كيارستمي قائلة: "الدور الذي قمت به هو ثمرة تعاون بيني وبين المخرج عباس كيارستمي (..) لقد رسم كل هذه الشخصيات التي تتقاطع وتتبادل الأدوار في ما بينها، وجمعها بطريقة يختلط فيها الواقعي والمتخيل لكسر رتابة الإيقاع اليومي لبطلته. (...) التكرار سمة من سمات سينما كيارستمي كونه ينتقي شخصياته من الواقع الحياتي، ولهذا تجد منحى توثيقياً في تشكيل شخصياته ورسمها، أي أنه أراد إيجاد معادلات واقعية لحال المرأة الإيرانية، وعبر تنوّع التقاطعات، على الرغم من تكرارها، تكبر الصورة وتتكثف الفكرة.. فلكل شخصية قصتها وخيبتها مع الحياة".

كيارستمي، في أغلب أعماله، يستجوب ماهية السينما ومعناها، بل إن بعض النقاد يرون أن كيارستمي يعيد اختراع السينما، كما فعل الفرنسي جودار في الستينيات، عبر سبر العلاقات بين المخرج والممثل والمتفرج، وإعادة النظر في الأدوات الفنية والمفاهيم السينمائية السائدة.

من أجل خلخلة الأرضية التي نرتكز عليها، في عملية مشاهدة واستيعاب الأفلام، يرفض كيارستمي الطريقة التي بها تم تنميط وقولبة السينما نتيجة سنوات من القواعد السردية والحاجات التجارية. بالنسبة له، ليس ثمة خط أو حد فاصل بين الحياة والأفلام. القبول بذلك الحد هو استسلام للأوهام الباطلة التي تعوق التفكير والمخيلة والاستقلالية.

إن استخدام كيارستمي للكاميرا الرقمية (الديجيتال) ليس من باب التغيير، أو اتباعا لموضة ما، أو لاستثمار التكنولوجيا كمؤثر إبهاري، بل هو نابع من حاجة فنية، إذ ليس من الممكن تصوير تلك الرحلات (أو الجولات) بداخل السيارة، ومع شخصيات محدودة، من غير استخدام تقنية جديدة، فالكاميرا الرقمية سوف لن تعوق الممثلين (الشخصيات) ولن يشعروا بوجودها مثلما يحدث مع الكاميرات العادية.

لقد استفاد من إمكانيات الكاميرا الرقمية في التعبير عن رؤيته الفنية والفكرية. عندما تعزل الكاميرا الشخصيات في الكادر ولا تضمهم معاً - عبر استخدام زاويتين ثابتتين - فقد يكون هذا انعكاسا مباشرا للعزل الذي يعانيه الأفراد في الحياة اليومية بسبب القوانين الاجتماعية أو غيرها التي تمزق الروابط الإنسانية وتفرّق البشر عن بعضهم البعض.

أفلام كيارستمي، في أغلبها، هي عبارة عن رحلات "بالسيارة" يقوم بها شخص إما بحثاً عن صبي (كما في فيلم: والحياة تستمر) أو عن عجوز مريضة (كما في: الريح سوف تحملنا) أو عن مكان للانتحار (كما في: طعم الكرز). وإذا كانت الرحلة، في تلك الأفلام، تظهر المناظر الطبيعية، المثيرة بصريا، ففي هذا الفيلم - الذي هو عبارة عن رحلة مؤلفة من عشرة فصول قصيرة - لا تُظهر الكاميرا أي منظر طبيعي، خارجي، حيث البؤرة مركزة هنا على الوجوه والأيدي بداخل السيارة.

كيارستمي يشير إلى النقاش الذي دار بعد عرض فيلمه "عشرة": "بعض المتفرجين قالوا بأني عوّدتهم في أفلامي على تصوير المناظر الطبيعية، وأنهم جاءوا لمشاهدة هذه المناظر في الفيلم. في الواقع، كل فيلم يفرض مكانه الخاص. كان على فيلم (عشرة) أن يصوَر في مكان مغلق، في مساحة محدودة".

السيارة هنا تصبح عالم الفيلم، عالم المرأة، حيث تتمتع بحريتها في هذه المساحة الضيقة، وحيث فيها تعبّر عن أوجاعها وأفراحها وإحباطاتها وأحلامها، بعيداً عن هيمنة الرجل في البيت. السيارة هي الملاذ الخاص، رغم وجودها في فضاء عام وواسع ومزدحم بالبشر.

في حديث لكيارستمي عن الفيلم، يقول:

[أحياناً، أقول لنفسي أن "عشرة" فيلم ليس بإمكاني أبداً أن أحققه مرّة أخرى. لا يمكنك أن تقرر تحقيق فيلم كهذا.. إنه أشبه قليلاً بفيلم "لقطة قريبة". من الممكن أن تواصل على طول الطريق نفسه لكن ذلك يقتضي مقداراً كبيراً من الصبر. بالفعل، هذا ليس شيئاً يمكن تكراره بسهولة. لابد أن يحدث طوعاً، من غير إكراه، مثل حادث أو حدث. في الوقت نفسه، هو يتطلب قدراً كبيراً من التحضير والإعداد.

في الأصل، الفيلم يحكي عن محللة نفسانية تتخذ من سيارتها مكتباً لها فيه تلتقي بمرضاها وتستمع إلى مشاكلهم. كان ذلك قبل عامين.

في الأسبوع الماضي كنت مدعواً إلى بيروت بلبنان للإشراف على ورشة سينمائية. أحد الطلبة قال لي: "أنت الوحيد الذي تستطيع أن تحقق فيلماً كهذا بسبب سمعتك وشهرتك. لو حقق الفيلم واحد منا لما قبله أي شخص، ولأعرضوا عنه.

وقد أجبته، بوصفي مشرفاً عليه، ومن المفترض أن أكون صادقاً معه: إن صنع شيء

بسيط يقتضي مقداراَ كبيراَ من التجربة. وقبل كل شيء، أنت تحتاج أن تفهم بأن البساطة لا تشبه السهولة.

ميلان كونديرا روى قصة فاتنة أثّرت فيّ بصدق. لقد روى كيف أن النطاق القاموسي لأبيه قد قلّ وتناقص مع تقدمه في السن، وفي نهاية حياته، استحال ذلك إلى كلمتين: إنه غريب!

بالطبع هو لم يصل إلى تلك المرحلة لأنه لم يعد لديه الكثير ليقوله، بل لأن تلك الكلمتين صارتا تلخصان على نحو فعال تجربته في الحياة. صارتا الجوهر الفعلي للتجربة.

ربما تلك هي القصة وراء التقشف، الحد الأدنى. أيضاً: اختفاء التوجيه، الإخراج. ذلك ما يكونه في المحك: رفض كل العناصر الحيوية المتصلة بالسينما الاعتيادية. لقد صرّحت، بمقدار كبير من الحذر والاحتراس، أن الإخراج، بالمعنى العادي للكلمة، يمكن أن يتلاشى ويزول نهائياً في هذا النوع من العمليات. في هذا الشكل من السينما،

المخرج هو أشبه بمدرب فريق لكرة القدم. عليه أن ينجز معظم عمله قبل أن يباشر تصوير اللقطة. في الواقع، بالنسبة لي، الفيلم دوماً يبدأ جيداً قبل التحضير الأوليّ ولا ينتهي أبداً تقريباً. إنها لعبة لا تنتهي أبداً. في كل مرّة أعرضه، أنتظر ردود فعل الجمهور. النقاشات التي تلي العرض تتخذ منعطفاً جديداً في كل مرّة. بالنسبة لي، جمال الفن يكمن في الاستجابات التي يثيرها ويُحْدثها. هذا الفيلم تخلّق من دون أن يكون محققاً في حد ذاته. حتى لو كان كذلك، لا يمكن الزعم أنه وثائقي. هو ليس وثائقياً ولا فيلماً ملفقاً على نحو محض. في منتصف الطريق بين الوسطين.

قد يخطر مشهد وأقرر أنه ملائم لي. في ما بعد، أدرك أن ذلك العنصر كان حيوياً لتوحيد ودمج الكل.

في "عشرة"، كان لدينا لقطة في السيارة للصبي وهو يواجه الكاميرا. المشهد يحدث أمام الكاميرا. مع ذلك هناك أيضاً أشخاص يأتون في الخلفية، ينزلون زجاج النافذة ويحدّقون بداخل السيارة. ذلك شيء وثائقي، هذه الخلفية، إنهم ينظرون إلى الكاميرا. لكن ما يحدث أمام الكاميرا ليس وثائقياً لأنه موجّه ومتحكّم فيه بطريقة ما. الشخص الذي هو أمام الكاميرا ينجح في نسيان، أو التغاضي عن، حضورها. الكاميرا تزول نهائياً بالنسبة إليه.

العاطفة تتخلق بهذه الطريقة، النتيجة لكمية معيّنة من الطاقة والمعلومات التي نقدمها ثم نستعيدها في ما بعد. إنها تدور ويتم تداولها.. تفضي إلى تعقيد الوضع. هذا التدفق ينبغي ضبطه والتحكم فيه من أجل أن يكون متحرراً في اللحظة المناسبة.

لا تستطيع أن تعد نفسك بأنك سوف تحقق فيلماً آخر كهذا. إنه أشبه بتذبذب في أكثر قناعاتك وأفكارك متانةً وقوة. أحياناً يكون أكثر يسراً حماية نفسك بإخراج قديم جيد، بتوظيف جيد للموقع، للمنظر. لو سألني شخص: ماذا فعلت كمخرج في هذا الفيلم، لقلت له: "لا شيء، مع ذلك لو لم أوجد، فإن هذا الفيلم ما كان له أن يوجد".

في كل أفلامي، هناك لقطات حيث التأثير العاطفي يتخطى الإخراج، ينتصر عليه، والعاطفة تصبح قوية وفعالة أكثر من السينما نفسها. هناك لقطة في "طعم الكرز" حيث الشخصية الرئيسية، بديعي، يتحدث عن نفسه لكنه يرفض التعبير عن عاطفته. وزوايا فمه تبدأ في الارتعاش كما لو هو على وشك البكاء. هذه هي اللقطات التي لا أستطيع أن أدّعي بأني خلقتها. إنها تستحق أفضل من ذلك. كنت قادراً على إحداثها والإمساك بها في اللحظة المناسبة. ذلك كل شيء.

وهذا ما حاولت أن أسبره في "عشرة".

المرأة في الفيلم، التي انفصلت عن زوجها، تقود سيارتها في شوارع طهران مع عدد من الركّاب بالتناوب: ابنها، صديقة، مومس، وامرأة عجوز. وأنا كنت أحاول، خصوصاً، أن أصف نتائج الطلاق في موقف ابنها الصغير العدائي، والذي يتعامل معها بعدم احترام. من ثم هو يبدو، على الرغم من صغر سنه وطراوة عوده، يمثّل أو يعبّر عن موقف المجتمع الذكوري، الأبوي].

* خمسة Five (2003)

كيارستمي في فيلمه هذا (الذي يستغرق عرضه 74 دقيقة، والمهدى إلى المخرج الياباني العظيم ياسوجيرو أوزو، موجهاً إليه وإلى أفلامه تحية تقدير وإجلال.. هذا المخرج الذي، بأسلوبه المقتصد لكن النابض بالحياة، المثير للعاطفة، مارس تأثيراً كبيراً في أعمال كيارستمي) يقدّم خمس لقطات takes طويلة، صامتة بلا أي حوار، للبحر، مصورة بكاميرا فيديو ديجيتال في أوقات مختلفة من النهار، وعبر مسافات متنوعة، مدمجاً من خلالها عناصر الطبيعة الخمسة. وهذه اللقطات التي تستغرق دقائق مديدة دون قطع، تتسم بشاعرية وافرة وغنية، تخلو فعلياً من أي حركة كاميرا، وهي مغلّفة بأصوات طبيعية جذلة ومنتشية.

اللقطة الأولى تظهر قطعة من جذع شجرة مرمية على الشاطئ بينما الأمواج الآتية تحاول جاهدة، ودون نجاح، أن تسحب الجذع كي تغمره مياه البحر. الكاميرا هنا تركّز بؤرتها على الجذع والأمواج. فجأة الجذع ينكسر، الموج يسحب القطعة الكبيرة حتى تختفي عن النظر، بينما تظل القطعة الصغيرة من الجذع على الشاطئ.

اللقطة الثانية تظهر لنا البحر بأمواجه الأفقية. شيئاً فشيئاً، يبدأ أشخاص من مختلف الأعمار في الظهور والتدفق تباعاً بحيث يصبح البحر في خلفية المشهد. إنهم يتنزهون، يتحركون عبر المجال البصري للكادر. يتوقف أربعة رجال، كبار في السن، يتبادلون حديثاً غير مسموع. ثم تدريجيا يغادر الأشخاص الكادر ولا يبقى غير البحر الذي يحتل المشهد مرة أخرى.

اللقطة الثالثة، من منظور بعيد، تقدم لنا البحر وهو بين السماء والأرض.. في الصباح الباكر. ثمة كلاب على الشاطئ، تجتمع عند طرف المياه، ولا شيء يحدث.

اللقطة الرابعة للبحر من مسافة أقرب. سرعان ما نشاهد سرباً من البط الضاج يذرع الكادر ذهاباً وإياباً.

اللقطة الأخيرة تدوم حوالي ثلاثين دقيقة. الوقت ليل. نسمع نقيق الضفادع ونباح الكلاب، فيما نحدّق في البحر الساكن. انعكاس القمر يبدو على سطح المياه. بعد ذلك، يسقط المطر، ويختفي نقيق الضفادع. عندما يتوقف المطر، يختفي القمر خلف الغيوم. إننا الآن نحدّق في فضاء خال مظلم. بعد وقت، نسمع صياح الديك، ونرى طلوع النهار الذي يضيء البحر الأزرق.

لا قصة هنا، لا أحداث، لا حوارات، لا فائض سردياً. مجرد تكوينات بصرية أسرت عينيّ راصد مبدع. كيارستمي هنا يرصد العالم، يرصد مرور الزمن، متأملاً الصلات التي تربط المستويات المتعددة للصورة، محللاً المكوّنات الذاتية والموضوعية للصورة السينمائية. إنه يعرض الانتقال من السكون إلى الحركة، من العزلة إلى المشاركة، من الصمت إلى الصوت، من الضوء إلى العتمة إلى الضوء ثانيةً.. لنتوقف في النهاية عند الانبعاث، الولادة الجديدة. وهو بذلك يدعونا إلى أن ننظر إلى العالم بعين جديدة، طريّة ومرنة.. أن ننظر بصبر، وعن قرب إلى الأشياء التي – على حد تعبير كيارستمي – هي في حد ذاتها ليست مغرية، وليست جديرة بأن يُنظر إليها.. "هي أشياء - غير ذات مغزى أو دلالة ظاهرياً – تحدث.. مع ذلك هي أشياء تعكس عالماً كاملاً لو لوحظت في مدّة كافية".

الفيلم يقترح علاقة جديدة بين المتفرج والفيلم، وطريقة مغايرة في مشاهدة الأفلام. هنا تشعر وكأنك تشاهد حلماً.. أو بالأحرى تكون في حالة حلم.

في فيلم وثائقي عن عملية صنع فيلم "خمسة"، صرّح كيارستمي بأنه سوف لن

ينزعج أو يتضايق إذا علم أن عدداً من الجمهور نعس وأخذ غفوة قصيرة أثناء عرض الفيلم.. "الجمهور تربّى وفق ذائقة معينة، لكن جوهر الفن هو الوصول إلى الجمهور والتواصل معهم، حتى لو لم يكن العدد كبيراً. هذا ما تستطيع السينما أن تفعله، لو اعتبرناها فناً لا صناعة".

هذه الصور تمثّل عملية فيها "المؤلف يختفي، ولا يعود هناك مخرج ما"، حسب تعبير كيارستمي. بالطبع المخرج حاضر، وهو الذي يحمل كاميرا الفيديو ديجيتال ويصور بها. هو ببساطة يفصل نفسه بطريقة مختلفة، جديدة، مقدماً نفسه كملاحظ، راصد، أكثر مما هو متلاعب في الحدث، في المرئي. مع ذلك، هو يتدخل رغم زعمه بعكس ذلك. يتدخل من خلال المونتاج واختياره لطول ومدة كل مقطع، ابتداء وانتهاء كل مقطع، وتشكيل اللقطات.

على الرغم من مظهرها الخارجي، الصور ليست نتاج تسجيل وثائقي محض، بل نتاج رؤية درامية عميقة. لقد أمضى كيارستمي شهوراً عديدة وهو يصور عمله، معتنياً بالأصوات المركّبة.

كيارستمي صار يبتعد عن السينما السردية ليقترب أكثر من السينما الخالصة المشبّعة بالشعر، وليسبر الحدود التجريبية القصوى من اللغة السينمائية.

فيلم "خمسة"، كما يقول هو، "يوجد عند مفترق طرق الشعر والتصوير الفوتوغرافي والسينما".

الفيلم متقشف، غني بصرياً، مغلّف بروح شعرية آسرة.

يقول كيارستمي في موضع آخر: "إنه الفيلم الذي يدنو من الشعر، من اللوحة. إنه العمل الذي يتيح لي الإفلات من متطلبات وإلزامات السرد، ومن عبودية الميزانسين".

* 10 (2004 (Ten on

وثائقي مدته 87 دقيقة، ومصور بكاميرا فيديو رقمية. كيارستمي نفسه يتحدث وهو داخل سيارته عن عملية تحقيق الأفلام بوصفها رحلات. الفيلم عبارة عن تأملات في فن السينما. إنه يقدم عشرة دروس في السينما: عن منهجه، أسلوبه، شخصياته، تقنيته، كاميرا الفيديو، سيارته، تطوره الفني، ممثليه، الجمهور.

من ضمن ما قاله:

* لا أعتقد أن مهمة صانع الفيلم أن يثير أو يحرّك مشاعر المتفرج من خلال خلق لحظات خاصة فحسب. بعرض الواقع فقط، يمكن للمرء أن يجعل الآخرين يفكرون في أفعالهم وسلوكهم، وفي أفعال وسلوك الناس، وأن يروا الواقع ويقبلوه كما هو. إنه من هذا الموضع يكون من مهمة المتفرج أن يكمل العمل أو أن الفيلم يبدأ. يجب إغواء المتفرج ليتأمل نفسه والعالم المحيط به. إن اتحاد ذهن صانع الفيلم وذهن المتفرج يخلق فيلماً والذي سيكون متيناً ومبتكراً ومثمراً أكثر من الفيلم الذي يهدف فحسب إلى رواية قصة ما والتأثير في المتفرج.

هذا هو الاختلاف الأساسي بين هذا النوع من السينما وسينما هوليوود. في هذا النوع من السينما، الموضوع الأكثر أهمية هم البشر، وأرواحهم. في هذا النوع من السينما، الإنسان ومعضلاته الداخلية المركّبة تشكّل المادة الأكثر أهمية، بينما في السينما السائدة الآن، التقنية والمؤثرات الخاصة والقصص المثيرة هي التي تعتبر هامة أكثر.

* في العديد من الأفلام، الموسيقى تهدف إلى منح المتفرجين الإرشاد والتوجيه، أو تفرض عليهم شيئاً: كن مبتهجاً هنا، كن حزيناً هنا، خائفاً هنا، متأثراً هناك. إنه كما لو أن المخرج واقف إلى جوار الشاشة مثل قائد الأوركسترا، ويطلب من الجمهور أن يُظهر مشاعره. وكلما حصل الجمهور على المزيد من التهيّج، ازداد المخرج استثارة. يقول هذا المخرج: "أستطيع أن أبقي المتفرجين على حافة مقاعدهم". لكنني لا أعرف إلى أي حد هو ضروري أخذ المتفرجين رهائن. هذه الأيام، التكنولوجيا كذلك تساعد في اتخاذ الرهائن مع استخدام نظام دولبي الذي يحيط بنظم الصوت وأشياء جديدة أخرى. أنا لا أعرف إلى أي مدى سوف تمضي هذه اللعبة.. لعبة تخويف وإرهاب المتفرجين المساكين.

السينما هي حقاً شيء رائع. أي متفرج جالس في مقعده في صالة السينما المظلمة يتحول إلى طفل بريء. وليس هناك ما هو سحري تماماً مثل الضوء والظلمة. بإمكان ذلك أن يخلق عند المتفرجين حالة من الجذل. أعتقد أن هذا مماثل لعملية النشل في الظلام. بإفتان وأسر المتفرج، نحن نسلب منه رشده،

والذي هو آسوأ من النشل وتفريغ الجيوب.

ما أقوله ليس مضاداً للموسيقى، ولا أنا ضد التوظيف الملائم للموسيقى في السينما. أنا أتحدث عن سوء استخدام الموسيقى.

* أنا لا أعتقد بأن الفيلم ينبغي أن يكون مفهوماً. هل نفهم القطعة الموسيقية؟ هل نفهم اللوحة أو المعنى الدقيق للقصيدة؟ إنه الغموض الذي يجذبنا إلى العمل الفني وليس فهم الموضوع أو القصة. الكائنات البشرية تقف بين الجنة والجحيم بسبب غموضهم الوجودي، والفن يعرض هذا الغموض. باسكال، الفيلسوف الفرنسي، قال إنك لا تستطيع أن تعرض حدثاً واحداً في حياة شخص ما وتزعم أنك قلت كل شيء عنه. الفرع السريّ للنفس يحول دون هذا، وهذا هو ما يصبح القاعدة، الأساس، لفن السينما.

أعتقد أن بإمكاننا جعل المتفرج يختبر جهداً ذهنياً من طريق الحذف أو الإغفال. يستطيع أن يصبح مشاركاً في تحقيق الفيلم من خلال خياله. بالنسبة للمتفرج الخلاق، هذه المشاركة هي أكثر توريطاً من الذروات الزائفة أو ممارسة ألعاب التخمين السخيفة. مرة أخرى، أود أن أستشهد بما قاله بريسون: "نحن نخلق ليس من طريق الإضافة بل بالحذف". وهذا هو النقيض تماماً من اللجوء إلى الرموز والمجازات والعلامات.

* تذاكر (2005)

أخرج كيارستمي جزءاً من هذا الفيلم الذي حمل توقيع مخرجيْن آخرين: الإيطالي إرمانو أولمي والبريطاني كين لوش، في محاولة ثلاثية لتحقيق فيلم، غير مستقل ومنفصل الأجزاء، إنما يتولى كلّ منهم معالجة حكاية قائمة بذاتها كشخصيات وعناصر، لكن متداخلة مع الحكاية الأخرى، وتدور أثناء رحلة بالقطار بين النمسا وروما. صحيح أن كل مخرج عمل على لحظات من الرحلة، محددة بوضوح، لكن بتداول رشيق للنسيج المتفاعل من الشخصيات التي تدخل الحكاية وتخرج منها في توقيت متناغم.

الفيلم عبارة عن كوميديا خفيفة ولطيفة، أحداثها قليلة وبسيطة، لكن شخصياتها وأنماط سلوكها مثيرة للاهتمام.

الجزء الذي أخرجه كيارستمي عن امرأة عجوز وبدينة ومتسلطة، مع مرافق شاب يتولى حمل حشد من الحقائب، يركبان القطار ويبحثان عن مقاعد مريحة حتى يحصلان عليها في مقصورة بالدرجة الأولى. العلاقة بين الاثنين غير واضحة، هي تتعامل معه كحبيب، كألعوبة، كحارس. ثم يتضح أنها أرملة ذاهبة لإحياء ذكرى زوجها الجنرال الراحل. المرافق يخشى سوء طبع المرأة وسلاطة لسانها، وهو يتحمل الاضطهاد وسوء المعاملة حتى ينفجر أخيراً ويتركها تتصرف لوحدها.

* دروب كيارستمي (2006)

فيلم وثائقي مدته 32 دقيقة، من إنتاج إيراني/ كوري جنوبي مشترك. عبارة عن تأمل شعري في التصوير الفوتوغرافي والجمال والتدمير، في طبيعة الرحلات. ما يبدأ كمختارات من صور فوتوغرافية، بالأسود والأبيض، عن مناظر من الطبيعة، يتحول إلى صور شعرية ثم إلى شيء منذر ومخيف.

الصور الفوتوغرافية تتعاقب وتتداخل، ومعها لقطات لسيارات تتحرك وتتلوى عبر المناظر ذاتها من الريف الإيراني، بينما خارج الشاشة نسمع صوت كيارستمي، الذي يقود سيارته، وهو يتحدث عن الطرق والدروب، بعد ذلك يتحدث عن الطرق في الشعر الفارسي وقصائد الهايكو اليابانية، طارحاً نماذج منها، حيث الطرق تخدم كمجاز، وتدلّ على الحياة نفسها.

بعد سلسلة من الصور التي يهيمن عليها الثلج، يظهر كيارستمي وهو يقود سيارته. تلي ذلك سلسلة أخرى من الصور لأشجار قاحلة ومناظر ثلجية وكلاب وانفجار قنبلة نووية.

* أين روميو؟ (Where is My Romeo (2007

فيلم قصير مدته ثلاث دقائق، وهو جزء من فيلم طويل مدته 92 دقيقة، بعنوان "لكل فرد سينماه" To Each His Own Cinema، شارك فيه عدد كبير من المخرجين، من مختلف أنحاء العالم، بتكليف من مهرجان كان السينمائي.

يقول كيارستمي: "إنه ليس بالضبط عن روميو وجولييت. أنا اخترت هذا الموضوع لأنه، بالنسبة لي، نوع من الإعجاب بالجمهور.. من دون الجمهور لا يوجد لدينا شيء نفعله".

الفيلم يركّز بؤرته على وجوه النساء.. "ذلك لأن الموضوع يقتضي ذلك.. العنوان يحيل إلى ذلك. إنه فيلم عاطفي، وأعتقد أن النساء أكثر اهتماماً بالقصص العاطفية والأفلام العاطفية".

* شيرين (2008)

في 92 دقيقة، هي مدة عرض الفيلم، وفي تجربة غير مسبوقة، نشاهد وجوه 112 ممثلة إيرانية، إضافة إلى الممثلة الفرنسية المتميزة جولييت بينوش وهي بالحجاب وبلا مكياج، حيث الكاميرا الساكنة مركزة على كل واحدة منهن وهي تتفرج على ما هو مفترض أن يكون فيلماً أو مسرحية عن شيرين وخسرو، الحكاية التاريخية القديمة، التي تدور في القرن الثاني عشر، عن قصة الحب المأساوية بين شيرين، الأميرة الأرمينية، وخسرو الملك الفارسي، وفرهاد النحات الفارسي.. هذه الحكاية التي أبدعها الشاعر الفارسي الكبير نظامي جانجفي.

نحن لا نشاهد العرض بل نسمع القصة خارج الكادر. إننا فقط نراقب انفعالات واستجابات كل ممثلة على حده، من خلال العيون البراقة الجميلة، من خلال الوجوه الهادئة، المعبّرة، الغنية بالمشاعر.. الوجوه التي هي نوافذ تطل على الروح، تتفاعل مع ما يُسمع، وبطريقة غير مباشرة تشارك في بناء القصة غير المرئية. هذه التعابير المشعة على الوجوه هي وحدها التي تخلق الدراما.

يقول كيارستمي: "جمال الفن يكمن في رد الفعل الذي يُحدثه (..) والعمل الفني لا يوجد خارج الإدراك الحسي عند الجمهور(..) أنظر إلى ما يحدث في مباراة لكرة القدم: 22 رجلاً يلعبون، لكن للملايين من المتفرجين استجابات وردود فعل مشتركة. أنا لم أذهب قط إلى استاد رياضي، ولم أشاهد مباراة من خلال الشاشة، لكنني أتفرج على الجمهور وهم يتفرجون على المباراة. ما هو فاتن وآسر في هذا هو براءتهم، قدرتهم على التغاضي عن همومهم ونسيان شؤونهم اليومية، والتخلي عن أنفسهم".

في الواقع، ووفقاً لتصريح كيارستمي، الممثلات كن أثناء التصوير يحدّقن في ثلاث نقاط ثابتة على سطح من الورق المقوى الأبيض، المركّب فوق الكاميرا التي تصورهن، بينما تتخيّل أو تتذكر كل واحدة منهن حادثة أو قصة حب خاصة بها تتفاعل معها، وتعكسها عبر النظرة والإيماءة، والكاميرا تبدو كما لو تنقّب بعمق في الوجوه والأعين المعبّرة. (في مقابلة أخرى يصرح كيارستمي بأن الممثلات كن ينظرن فحسب إلى ورقة رسمت عليها صورة امرأة ورجل)

يقول كيارستمي: "عملت مع ممثلات محترفات، كل واحدة منهن تؤدي مشهداً مدته ست دقائق. طلبت منهن تخيّل فيلمهن الباطني الخاص، عن الحب، ثم إظهار التعبير الذي يثيره هذا التخيّل".

في موضع آخر قال كيارستمي: "الممثلات كن ينظرن إلى ورقة بيضاء مجاورة للكاميرا. طلبت منهن أن يفكرن في شخص ما أو علاقة ما، سواء في الماضي أو

الحاضر، شأن عاطفي بقوة يتصل بالحب، بعدئذ يتخيلن، بحرية تامة، قصتهن الخاصة ويُظهرن التعبير الذي قد تثيره القصة. ما كان لافتاً للنظر وأخاذاً، بالنسبة لي، هي تلك الوحدة والالتحام التي اتسمت بها استجاباتهن، التي كانت اصطناعية لكنها أيضاً صادقة. ذلك الصدق في المشاعر يصعب جداً بلوغه في أي نوع من الأداء، لأنه يتصل بالذكريات الشخصية. ثمة قصيدة كتبها الشاعر الفارسي حافظ في القرن 14 يقول فيها إن وجع الحب متواصل، أياً كان الشخص، لكنه أيضاً فريد بالنسبة لكل شخص".

الفيلم كله مصوّر، كما تشير بعض المصادر، في بيت كيارستمي، تحديداً في حجرة الجلوس، مستخدماً ثلاثة كراسي. أما قصة شيرين، والمؤثرات الصوتية، فقد اختارها كيارستمي بعد أن انتهى من التصوير. وقام في ما بعد، عبر المونتاج (الذي استغرق ستة شهور)، بتركيب العلاقات المتبادلة بين الصوت والصورة. والحيلة كانت فعالة، لأن الإيهام بأن الممثلات يشاهدن فيلماً هو قوي جداً.

في فبراير 2010 حضر كيارستمي عرضاً خاصاً للفيلم في منبر الفنانين الإيرانيين بطهران، حيث تحدث عن الفيلم وعن إشكالية منع عرضه في الصالات الإيرانية.

وقبل طرح آراء كيارستمي، لابد من توضيح الإجراءات الرسمية بشأن عرض الأفلام في إيران: يتعيّن على السيناريو أن يحصل على موافقة وزارة الثقافة للحصول على ترخيص بإنتاجه في إيران. إضافة إلى ذلك، يجب على منتج الفيلم أن يحصل على إجازة من الوزارة بعرض الفيلم داخل أو خارج البلاد. الصالات السينمائية، التي تديرها أو تشرف عليها الحكومة، لا يُسمح لها بعرض أي فيلم لا يحمل تصريحاً رسمياً.

مع ذلك، مثل هذه القيود الرسمية لا تستطيع أن تمنع الناس من مشاهدة الأفلام الممنوعة عبر السوق السوداء.

مما قاله كيارستمي في منبر الفنانين (نقلاً عن موقع Tehran Times Art Desk):

- أنا لم أتقدم بطلب للحصول على تصريح بعرض أفلامي منذ مدة طويلة، وسوف لن أفعل ذلك في المستقبل.

- فيلم كهذا قد لا تتاح له فرصة عرضه في إيران، لكن أولئك الذين يهتمون بمشاهدة هذا النوع من السينما بإمكانهم الحصول على نسخ من هذه الأفلام مطبوعة على CD DVD /. نسخ غير قانونية وبأسعار رخيصة تشق طريقها متسللة إلى هذه البلاد.

- بالطبع التفكير في الجمهور يشغل حيّزاً من اهتمامي، من دونهم السينما تبدو لي بلا معنى أو غاية، لكن ما يعتقده الجمهور أو النقاد بخصوص أفلامي هو شأن خاص

بهم ولا يدخل ضمن اهتماماتي الأساسية.

- المسئولون عن الثقافة هنا لديهم مشكلة مع السينمائيين المستقلين. هم لا يحبون أفلامي. وهم الذين يقررون ما ينبغي أن يشاهده الناس. والناس للأسف يظنون أنني غير مهتم بعرض أفلامي في إيران.

- فيلمي "شيرين" من بين تجاربي الأكثر صعوبة. هو، بالنسبة لي، حدث خاص، وقد لا أتمكن من تجاوزه.

* نسخة طبق الأصل (Certified Copy (2009

من إنتاج إيطالي – فرنسي مشترك، صُوّر في إيطاليا. دراما عن فرنسية (جولييت بينوش) تعيش مع ابنها في مدينة إيطالية، حيث تلتقي بكاتب بريطاني جاء في جولة أدبية لترويج كتاب له. ولأنها صحفية مهتمة بالكتب فإنها تقترح أن تأخذه بالسيارة في جولة قصيرة إلى قرية مجاورة.

كيارستمي هنا لا يبحث في طبيعة الحب والزواج والعلاقات الإنسانية فحسب، بل أيضاً يسبر التخوم بين القصص والواقع، بين الأصل والنسخة.

في مقابلة له مع فرانس برس، قال كيارستمي: "إذا تمكن الشخصان من البقاء معاً دون أن يسعى أحدهما إلى فهم الآخر، فإن حياتهما معاً قد تمتد، ولن يشعرا بالرغبة في الهروب".

شهد الفيلم عرضه الأول في مهرجان كان 2010، حيث حازت جولييت بينوش على جائزة أفضل ممثلة.

هكذا تحدّث كيارستمي

ولدت في طهران العام 1940. في طفولتي أحببت الرسم، وعندما بلغت الصف الخامس أو السادس في المدرسة بدأت أرسم على الورق بأقلام الشمع الملوّن. كنت تلميذاً فقيراً، ولم أكن بارعاً في الرسم. كنت متجهم الوجه ومنعزلاً عن أقراني. من الصف الابتدائي وحتى الصف السادس لم أتحدث قط مع أي واحد في المدرسة.. لم أنبس بكلمة.

* * *

أنا متوحد الآن مثلما كنت في صغري. نحن جميعاً كائنات وحيدة بعمق، أياً كان العمر، حتى بين أصدقائنا. إن عملي كصانع فيلم، وظروف حياتي، تفرض هذه الوحدة.. من جهة أخرى، هذه الوحدة كنت أطلبها.

* * *

بسبب حذاء صديقي عباس كوهنداري أصبحت مخرجاً سينمائياً. في ذلك الحين، حصلت على شهادة البكالوريا لكنني أخفقت في امتحان القبول في الرسم فرفضوا التحاقي بمعهد الفنون الجميلة. لذا أصبحت شرطي مرور.

يوماً ما كنت في دكان عباس كوهنداري للأقمشة والملبوسات الجاهزة، فطلب مني أن أرافقه إلى جسر تجريش. رفضت لأنني كنت أرتدي الصندل وليس حذاءً. عندئذ وهبني حذاءً جديداً، على مقاسي تماماً، وانطلقنا نحو الجسر. ومن هناك إلى منطقة تعرّفت فيها على فنان يدير ورشةً للرسم. أخذت دروساً في الورشة حتى شعرت بأني، في هذه المرّة، مؤهل للالتحاق بالمعهد من جديد، وبالفعل نجحت في امتحان القبول.

* * *

كنت أرسم، لكنني أبداً لم أعتبر نفسي رساماً. الرسم كان شكلاً من أشكال العلاج النفسي.

* * *

عندما بلغت الثامنة عشرة من العمر، غادرت بيت أبويّ، وكان عليّ أن أكسب رزقي. في البداية عملت كرسام وفنان غرافيك في عدد من الاستوديوهات. صممت أغلفة كتب، ملصقات، وغير ذلك. بعدها تقدمت للعمل في شركة إنتاج خاصة بالأفلام الدعائية والإعلانات، عارضاً عليهم خدماتي كمخرج، فطلبوا مني أن أكتب اسكتشاً عن جهاز تسخين الماء. أمضيت الليل في كتابة قصيدة عن أجهزة التسخين. بعد ثلاث أمسيات، شاهدت - وأنا في غاية الذهول – إعلانا تجارياً على شاشة التلفزيون مصحوباً بالقصيدة التي كتبتها. هكذا دخلت مجال الإعلانات، وشيئاً فشيئاً حققت تقدماً. كتبت المزيد من الاسكتشات، وبدأت في إخراج عدد من الإعلانات. من العام 1960 إلى 1969 حققت أكثر من 150 إعلانا.

لقد استمتعت حقاً بصنع تلك الإعلانات. في دقيقة واحدة يتعيّن عليك أن تكثّف المقدمة، والفكرة الرئيسية نفسها، والرسالة. أن تقدّم الموضوع وتشرحه بسرعة لكل شخص. لقد تعلمت الكثير عن السينما من الإعلانات وفن الغرافيك: في المشروع الغرافيكي، لديك صفحة أو عمود أو ورقة مطبوعة ترسم عليها شيئاً والذي على الفور سوف ينتزع انتباه القارئ. هنا ينبغي أن تقول ما تريد أن تقوله في مساحة صغيرة – صفحة من مجلة، على سبيل المثال – وتقوله بطريقة مقنعة، ترضي متطلبات العميل، وتقنع الناس مثلاً أن يفتحوا حساباً في البنك الذي وضع الإعلان. إنه فن الاتصال. أظن أن فن الغرافيك هو أب كل الفنون. بواسطة تقييداته، هذا النوع من العمل المفوَض يرغمك على استخدام مخيلتك.

خلال السنوات القليلة من عملي في مجال الدعاية والإعلان، قمت بتصميم لقطات المقدمة لعدد من الأفلام الإيرانية. هذه كانت نقطة التحول بين عملي في الغرافيك وإخراجي أفلاماً غير دعائية. أثناء عملي في لقطات مقدمة الأفلام، اكتشفت الكاميرا.

هذه الفرصة أبداً لم تكن متاحة لي خلال تحقيقي للأفلام الإعلانية. أغلب المصورين لم يسمحوا لي أن أحمل كاميراتهم أو يدعوني أنظر إلى ما ستشتمل عليه الصورة عبر العدسة viewfinder، ربما بسبب صغر سني أو ربما لأنهم تصوروا أني أفتقر إلى الخبرة الكافية. على أية حال، هذا النوع من صناعة الفيلم الدعائي تم إعداده دون بذل أي طاقة مني أو أي إشراف حقيقي. النتائج كانت عادةً أفقر مما كنت أتوقع. الأفلام غالباً ما تصبح مختلفة تماماً عن الذي كتبته.

لذا، خلال تلك السنوات، أردت أن أحقق إعلانات تجارية على نحو مستقل. وفي يوم، طلبوا مني إخراج إعلان عن مستحضر طبي عبارة عن كريم لليد. عندما شاهد زملائي الفيلم الذي أخرجته أخبروني أن هناك "لقطات متناقضة"، وأنني تجاوزت محور الفعل. لم أفهم ما يقصدونه أو عم يتحدثون، لكنهم زرعوا في نفسي الخوف والرهبة بهذه التعليقات عن تلك "اللقطات المتناقضة" إلى حد أنني، رغم مرور سنوات على ذلك، كنت لا أزال أرى تلك اللقطات في أحلامي. ظللت أردّد أن لقطةً لليد أو المرفق أو العضلة لا علاقة لها بـ "اللقطات المتناقضة"، لكن لا أحد كان يصغي إليّ.

في حديث الآخرين عن أفلامي الإعلانية، كانوا يقولون إنها تشبه الأفلام الغربية، قاصدين أنها تبدو "أنيقة" وجيدة الصنع تقنياً.

في 1969، مدير مركز التنمية الفكرية للأطفال والشباب (كانون)، السيد فيروز شيرفانلو، شاهد فيلماً إعلانياً لي عن المقلاة. كانت لديه فكرة إنشاء قسم للسينما تابع للمركز، وطلب مني أن أعمل على هذا المشروع وأتولى الإشراف عليه. هكذا باشرنا العمل، وفي غضون ثمانية أو تسعة شهور، بنينا استوديوهات وهيأنا التجهيزات والاستعدادات. كنت المخرج الوحيد في المركز، وفيلمي الأول "خبز وزقاق" كان أيضاً الفيلم الأول الذي ينتجه قسم السينما في المركز. بعد ذلك، بدأ مخرجون آخرون يتوافدون إلى المركز.

* * *

أنت لا تستطيع أن تعلّم السينما ولا أن تتعلّم شيئاً عن السينما. يتعيّن عليك فحسب أن تضع نفسك في حالة أو وضع يمكنك ضمنه أن ترى إن كان لديك ما تقوله. لا أحد يعرف حقاً من هو أفضل مخرج سينمائي، لكن يقيناً ليس واحداً من الذين درسوا السينما.

* * *

قال غابرييل غارسيا ماركيز ذات مرّة: " أنا لا أختار الموضوع.. الموضوع هو الذي يختارني". الشيء نفسه ينطبق عليّ. الموضوع يتوقف على ما يحدث والذي يبقيني ساهراً في الليل. لديّ العشرات من القصص المخزونة في ذاكرتي. ثمة قصة

تحدث أمامي كل يوم، لكن ليس لديّ الوقت لتحقيق فيلم عنها. مع مرور الوقت، قصص معينة تبدأ تتخّذ أهمية، وواحدة منها سوف ينتهي بها الأمر لأن تصبح موضوعاً للفيلم.

* * *

الاختلاف بين الفيلم والحياة هو اختلاف بين شيء مختلق وشيء حقيقي، أو هو اختلاف بين شيء مصنوع أو متخيّل وشيء واقعي. ما أحاول أن أفعله هو أن أحقّق أفلاماً هي حقاً قريبة من الصدق، لكن هذه مجرد محاولة، تجربة. إني أحاول، وهذا لا يعني أني نجحت. النجاح الحقيقي هو أن تكون قادراً على توثيق الحياة. لا أظن أني كنت ناجحاً جداً في هذه المحاولة، لكنني أحاول أن أستمر في التطور. أثناء مسار التصوير، شيء ما يحدث خارج النص الأصلي، أو السيناريو الأصلي. بالنسبة لي، تلك اللحظات تمثّل النجاح الحقيقي، اللحظات التي تتمكن فيها من التوثيق.

* * *

إنه راجع إلى الجمهور أن يقرر ما إذا للفيلم قدرة على تغيير حياة شخص ما أم لا. كمخرج محترف، أنا أؤمن بأن بعض الأفلام لديها القدرة على تغيير مجرى حياة الشخص، أو تنمية جانب مختلف. لكن هذا، على نحو صرف، كمحترف. بوسع الأفلام أن تؤثر في الناس وحياتهم المهنية.

* * *

أتصوّر أن كل شخص، يستخدم المرآة للنظر عن قرب إلى نفسه، يتغيّر. أنا أوظف مثل هذه المرآة بحيث يتمكن المرء من استجواب وإدراك نواقصه وعيوبه، بحيث يتمكن المرء من عقد مقارنة للذات في اتصالها بالآخرين. يمكن للسينما أن تكون مرآة فيها نرى أنفسنا وأولئك المحيطين بنا في المجتمع.

* * *

أنا لا أعطي أجوبة. أنا أقدّم معلومات. أعرض أشياء معينة والأمر عائد إليك في تقرير ما تريد وما تحب.

* * *

أنا لا أميل إلى الانشغال بسرد القصص. لا أميل إلى إثارة المتفرج عاطفياً أو توجيه النصيحة إليه. لا أميل إلى التقليل من شأن المتفرج، أو الاستخفاف به، أو جعله مثقلاً بالإحساس بالذنب. تلك هي الأشياء التي لا أحبها في الأفلام. أظن أن الفيلم الجيد هو ذاك الذي يمتلك طاقة دائمة وأنت تبدأ في إعادة بنائه مباشرة بعد مغادرتك صالة السينما. هناك العديد من الأفلام التي تبدو مضجرة، غير أنها أفلام

جديرة بالاحترام. من جهة أخرى، هناك أفلام تسمّرك إلى مقعدك وتثبّتك في مكانك وتغمرك إلى درجة أنك تنسى كل شيء، لكنك تشعر في ما بعد بأنها خدعتك واحتالت عليك. هذه هي الأفلام التي تأخذك رهينة. لا أحب مطلقاً الأفلام التي فيها يتّخذ صانعوها من المتفرجين رهائن ويشرعون في إثارتهم واستفزازهم. أفضّل الأفلام التي تدفع بالجمهور إلى النوم في صالة السينما. أعتقد أن هذه الأفلام حنونة بما يكفي لأن تسمح لك بأخذ غفوة طيبة، دون أن تقلق راحتك أو تعكّر صفوك حين تغادر الصالة. بعض الأفلام جعلتني أنعس في الصالة، لكنها هي نفسها التي أرغمتني على أن أبقى يقظاً في الليل، وأن أستيقظ صباحاً وأنا أفكّر فيها، وأن أظل أفكر فيها لأسابيع.. هذه هي نوعية الأفلام التي أحبها.

* * *

دعني أوضّح الأمر بطريقة أخرى: الطريقة المعتادة في الفيلم هي أن تعرض، وأن تقول، شيئاً. لكن غايتي هي أن أخلق سينما فيها نحن نرى مدى ما نستطيع فعله من دون عرض أو قول الشيء. إلى أي حد بإمكاننا أن نستفيد من مخيلة المتفرج. يجب أن تكون قادراً على تخيّل ما يحدث وراء ما هو معروض مادياً، لأنك في الواقع تعرض فقط ركناً من الواقع. إنها فكرة طيبة أن ترشدك الصور والأفعال إلى شيء يوجد خارج القصة دون عرض ذلك فعلاً. أنا مؤمن بمنهج روبير بريسون في الخلق من خلال الحذف، وليس من خلال الإضافة.

* * *

هذه ليست السينما التي يتصّل بها المرء على نحو فوري. مشاعرنا واستجاباتنا تحتاج إلى وقت لكي تكون قادرة على التكوّن والتبلور. وأنا على يقين من أن المرء، حتى لو لم يحب فيلمي، فإنه سوف لن ينساه، وهذا بالنسبة لي أكثر قيمة مما لو أعجب بالفيلم مباشرة.

* * *

يتعيّن على العمل الفني أن يكون قابلاً للتصديق. هكذا أنا أشاهد فيلماً ما.. ينبغي أن أصدقه أولاً. هذا التصديق لا يعني أن على القصة أن تكون حقيقية أو واقعية. على سبيل المثال، فيلم التحريك (الكرتون) ليس حقيقياً لكنك مع ذلك تصدقه. أو فيلم الخيال العلمي، الذي بعد دقيقتين من استغراقك في الفيلم، تنسى أن ما تراه ليس حقيقياً وتنهمك فيه. هذا هو العقد الذي تبرمه مع صانع الفيلم عندما توافق أن تشاهد الفيلم. لكن تماماً كما في الحياة، حيث لا أحب الكذب، فإنني أيضاً لا أحب الأكاذيب في الفن. وإذا كنت قد قبلت أن أشاهد الفيلم، وصدّقت الفيلم، فإن السؤال التالي سيكون: هل الفيلم ينسجم مع ما أفكر فيه، مع ما أعرفه، مع ما أحبه؟ لكن ينبغي أن يأتي التصديق أولاً. نحن نصدّق فلليني وآخرين، وذلك هو العقد الذي أبرمناه معهم. ثم تالياً يأتي التساؤل عما إذا نحن نحب الفيلم أم لا، نريده أم

لا.

* * *

التكرار مجرد وهْم. في الواقع، الأشياء تتغيّر. إني أود أن أوجّه الانتباه إلى حقيقة أن ما يبدو ظاهرياً شيئاً متكرّر الحدوث هو في الواقع عملية تحوّل وتغيّر بطيء. هناك جمهور قد يشعر بالوهن والاستياء إزاء هذا النوع من الإحالة إلى التكرار في أعمالي. هذا جمهور أفسدته عملية التحكم عن بعد (بالريموت كونترول) في اتصاله بالفيلم.

* * *

إذا أردت أن تعمل مع ممثلين هواة، غير محترفين، فعليك أن تكون واضحاً.. لا تعطهم أبداً جملة يلفظونها أمام الكاميرا. لا شيء سوف يحدث. يجب أن تجعلهم يؤمنون بالحوار إلى حد كافٍ بحيث مع مرور الوقت هم يؤمنون فعلاً بأن الكلمات ذاتها هي كلماتهم، أي من تأليفهم. قد يستغرق الاتصال بهم أسابيع أو شهوراً. مع حسين رضائي، الذي ظهر في فيلمي "عبر أشجار الزيتون"، استمر اتصالي معه، واحتكاكي به، قرابة سنة واحدة خلالها كنا نلتقي مرةً في الأسبوع. كان العمل معه أشبه بغرس شَعر الرأس. يجب أن تغرس شعرةً أو اثنتين في كل مرّة. أثناء إحدى لقاءاتنا اخترت له فجأة، ومن غير تفكير طويل، شبه الجملة هذه: "أولئك الذين يملكون المال وأولئك الذين لا يملكون". في المرّة التالية، حين التقينا وكان معنا المصور، قلت لحسين: "كرّر ما قلته لي عن الذين يملكون والذين لا يملكون". فكّر حسين لحظات، محاولاً أن يتأكد إذا الجملة من تأليفه أم سمعها مني، قبل أن يكرّرها كما ينبغي. عندما يخطئ في ذلك كنت أصحّح له وأضيف جملة أخرى متظاهراً بأنها أيضاً من تأليفه. كنت أبني الجمل طوال شهور، وشيئاً فشيئاً صدّق حسين بأنه هو مصدر هذه الكلمات، حتى أصبحت راسخة في ذاكرته. خلال التصوير كان يردّدها بطريقة طبيعية أمام الكاميرا. لقد أصبح مؤمناً بأن الحوار حواره لأنه ربطه بحياته الخاصة.

* * *

المخرج أشبه بمدرب فريق رياضي. إنه الشخص الذي بوسعه أن يجلس، يدخّن، يراقب، يتابع، لكنه لا يستطيع أن يفرض إرادته على اللاعبين ما إن تبدأ المباراة.

* * *

أعتبر الصوت أكثر أهمية، أكثر أساسية، من الصور. الصورة المسطحة، ذات البعدين، هي كل ما تستطيع إحرازه بكاميرتك. الصوت هو الذي يعطي عمقاً كبعد ثالث لتلك الصورة. الصوت، في الواقع، يعمل على تغطية موطن الضعف هذا ويسد

النقص في الصور.

* * *

الكاميرا الديجيتال تتيح للفنانين أن يعملوا وحيدين مرة أخرى.. إنها دعوة لاكتشافات جديدة.

في البداية، حسبت أن هذه الكاميرا ستكون عوناً عظيماً للشباب الذين يباشرون عملهم في السينما. الآن، بعد أن شاهدت أفلاماً فظيعة مصورة بكاميرا الفيديو، صرت أعتقد أنها تشكّل خطراً. ينبغي إعطاء ترخيص باستخدامها للشخص المؤهل فقط، تماماً مثل التصريح بحمل السلاح.

الممثلون الذين لم يسبق لهم التمثيل، والذين أحب أن أستخدمهم، يشعرون باطمئنان أكثر عندما يقفون أمام الكاميرا الرقمية، من غير أن تحاصرهم معدات الإضاءة والعدد الكبير من الفنيين، ومعهم نحن نصل إلى اللحظات الأكثر حميمية.

لقد صورت "عشرة" و "خمسة" بالفيديو ديجيتال، لكنني عدت إلى كاميرا 35 ملي عندما صورت جزءاً من فيلم "تذاكر". إذا كنت لا ترغب في استغلال ما توفره لك الكاميرا الديجيتال من مزايا فالأفضل عندئذ أن تستخدم الـ 35 ملي.

* * *

أنا أستخدم السيارات كحيّز حميمي للفرد لأنه حيّز مغلق جداً.. بخلاف هذا المكان، على سبيل المثال، بمساحته المفتوحة، والذي يولّد لدي شعوراً مختلفاً. أنا أفضّل أن أستخدم الكاميرا بطريقة معينة، في شكل ثابت داخل السيارة لأننا عندئذ سيكون لدينا خيارات. ما أصوّره في الخلفية، والسيارة تتحرك، من مناظر مختلفة، زوايا، إضاءة، يُبقي الأشياء جذابة جداً وممتعة للنظر.

يوماً ما اكتشفت أنني لا أقضي وقتاً طويلاً في السيارة فحسب، بل إن معظم هذه الأوقات هي هامة جداً. حياتي الداخلية كثيفة في السيارة أكثر مما في البيت، حيث لا أتوقف لدقيقة ولا يكون لدي وقت للتفكير والتأمل. لكن حالما تكون في سيارتك، واضعاً حزام السلامة أو ممتنعاً عن ذلك، فإنك تكون مجمداً في مكانك، مشلول الحركة. لا أحد يزعجك، لا هاتف، لا ثلاجة، لا أحد يأتي ليراك. لهذا السبب أنا أعمل حقاً عندما أكون خلف مقود السيارة: إنه المكتب الوحيد الذي في حوزتي، المكان الخاص جداً، مثل بيت صغير، حيث لا يوجد فيه أي شيء زائد أو غير ضروري. علاوة على ذلك، هناك الشاشة الهائلة التي تقدّم سفراً سينمائياً لا ينتهي.

* * *

يتعيّن عليّ أن أعترف بأني شخص شديد القلق. شخص متململ ووحيد. عندما

تتوقف عن العمل، حين تحلّ ليلة الجمعة وكل شخص في الخارج يمتّع نفسه بشكل أو بآخر، لا أحد يكون مستعداً للعمل معك، ولا تستطيع أن تلتقط صوراً فوتوغرافية.. أو يكون هناك أفراد تقدر أن تتبادل معهم الحديث لكنهم لا يستطيعون إشباعك في تلك اللحظة. بالطبع، في طهران، أكون مدعواً كل ليلة إلى مكان ما، لكن هذا لا يرضيني ولا يشبعني.. أريد أن أفعل شيئاً آخر. السهر، رؤية الآخرين، تصوير الأفلام، التقاط الصور. تلك اللحظة المتوحدة هي عندما أقرأ أو أكتب قصائد. المختارات من القصائد التي نشرتها تتضمن الخط القصصي نفسه الذي تجده في الصور الفوتوغرافية. كنت أنثرها عبر المكان كله، بضعة أبيات هنا، بضعة أبيات هناك، قصائد قليلة في هذا الموضع أو ذاك. والظروف هي التي قررت تجميعها وطبعها، بتشجيع من الأصدقاء. الشيء الطيب بشأن الشعر هو أنك لا تحتاج إلى أي شيء، لا كاميرا، لا إضاءة، لا آلة.. حتى في الظلمة التامة، يكون الشعر هناك، لك وحدك.

الدافع الباطني للفن هو لانتزاعنا من واقعنا اليومي، وجلبنا إلى الحقيقة الخفية التي يصعب الوصول إليها.. إلى المستوى الروحي لا المادي. هذا ما يفعله الشعر والموسيقى.

* * *

مع أن التصوير الفوتوغرافي ليس بالضرورة دعوةً إلى الحلم أثناء يقظة المرء، إلا أنه يمكن أن يكون كذلك. إذا الحلم يتألف من الفرار من المدينة وكوابحها، إذا الحلم يعني العودة إلى المنابع - وبالتالي إلى الطبيعة – فإن تصوير الطبيعة يمكن أن ينظر إليه كتحريض على الحلم.

لشخص كان قد وُلد في شقة واعتاد على المباني الشاهقة، السيارات، الاختناقات المرورية، الأنفاق الكائنة تحت الأرض، لغة الإعلان، والذي حياته تقع أسفل سماء رمادية وغائمة، لشخص كهذا، الطبيعة لها مغزى ودلالة أخرى. في رأيي، الطبيعة هنا تكون نقيض البشري وحاجاته. نحن غالباً ما يكون لدينا نزوع لنسيان هذا الواقع.

يقال إن في البدء كانت الكلمة، لكن بالنسبة لي، الصورة هي دوماً البداية. عندما أفكر في المحادثة، فإنها دائماً تبدأ بالصور. وما أحبه بشأن التصوير الفوتوغرافي أنه نقش أو طبع للّحظة الواحدة. إنه سريع الزوال. أنت تلتقط الصورة، وبعد لحظة واحدة، كل شيء يتغيّر.

* * *

لماذا نحن دائماً نحاول أن نعرّف أو نحدّد السينما على نحو منفصل عن التصوير الفوتوغرافي أو الموسيقى؟ إنها أشكال متصلة ببعضها.. تتمازج وتتحابك. لم نحن نحب أن يكون الشيء الذي لدينا معيّناً ومحدداً جداً؟ إن كان الأمر كذلك، فينبغي إذن أن نمنع الشخص الذي يحب السينما من الذهاب إلى معرض فني، والعكس

بالعكس.

* * *

لدي مهن عديدة، لكن ولا واحدة منها تشبعني. هناك مخرجون أثناء اشتغالهم في فيلم ما، يفكرون في فيلمهم التالي. هذا النوع من المخرجين لا يمكن النظر إليهم كفنانين. وأنا لا أستطيع أن أفعل مثلهم. أنا متشرد، أتنقّل من مكان إلى مكان. كوني متشرداً فإن هذا يقودني إلى مختلف الأماكن ويجعلني أفعل أشياء متنوعة.

أنا أقضي فترة طويلة من الوقت أمارس النجارة. أحياناً لا أجد شيئاً يمنحني الرضا والاطمئنان مثلما يوفّره لي نشر قطعة من الخشب. العمل في هدوء وسكينة يمنحني أماناً داخلياً.

* * *

القلق هو الشعور الجوهري للحالة الفنية. القلق هو جذر الإبداع. إنه قانون الخلق. عندما يكون لديك هذا الإحساس، تجد نفسك مجبراً على إنتاج شيء ما. هذا مماثل جداً للولادة بالنسبة للمرأة. هل تستطيع أن تطلب من المرأة أن تختار بين أن تلد أو لا تلد عندما تكون حبلى؟ إنها عملية جدلية: هي تعاني من آلام الحمل وبهجة الولادة وإنجاب الطفل.

في حفلة أقيمت مؤخراً، رأيت واحداً من أكثر الرسامين الإيرانيين نجاحاً والذي لم أره منذ سنوات. كان محبطاً جداً على الرغم من كل إنجازاته. سألت المضيف عن سبب اكتئاب الرسام فقال لي: إنه لا يعمل.

كيف يمكنك أن تقول عن شخص أنه وجد حالة من السلوان والراحة وهو في تلك الحالة؟ هذا هو الموت.

وليس ثمة موضع تستطيع أن تقف عنده وتقول: ها قد أنجزت كل شيء. ليس للفن غاية، ولا شيء هناك ينتظر الإنجاز والتحقق، بالتالي ليس هناك أي اعتزال. الفن مثل الشجرة.. هي ليست هناك حاملةً هدفاً ما. الشجرة ليست موجودة هناك لتخدم الناس. الشجرة لا تعرف أن ثمارها تحتوي على فيتامينات، أو أن لأزهارها أريجاً. حالة النمو عندها ليست مسألة اختيار. والفنانون الحقيقيون يشبهون تلك الأشجار: إنهم لا يعرفون ما الذي سوف ينبجس من نتاجاتهم.

* * *

شيئان ينبغي أن تتذكرهما جيداً: الأول، الموظف الرسمي الإيراني نادراً ما يبقى في وظيفته لفترة طويلة جداً. عندما يذهب هذا الشخص ويأتي غيره، في قسم الرقابة، فإن لحظة الانتقال هذه تكون اللحظة المناسبة لأن تحاول مرّة أخرى مع الرقابة.

فيلمان لي أفلتا من مقص الرقابة الحاد، ربما لأن الرقباء لم يفهموا جيداً ما الذي يتعيّن عليهم أن يخضعوه للرقابة. الفيلم يكون بخير عندما لا يفهم الرقيب ما ينبغي أن يراقبه. إذا حذف الرقيب بعض اللقطات من فيلم ما فإن تلك اللقطات كان ينبغي أن تُحذف لأنه فهمها.

* * *

طالما هناك حياة، فإن الحديث عن الموت لا غاية له. قد أتطرّق إلى الموت في أفلامي لكن ليس بدافع الترويج له أو محاولة تذكير أي شخص به. الموت يأتي إلى أي كائن منا حين يأتي، في أوانه. هدفي كان دائماً تركيز البؤرة على الحياة وإظهار أننا بحاجة إلى أن نعيش حياتنا بجدية أكثر، بامتلاء أكثر، بعذوبة أكثر. بالتأكيد هناك، في الأدب الفارسي، ما يكفي من الإشارات إلى هذا الموضوع. هناك تذكير بوجوب التعامل مع أنشطتنا اليومية بحرص وعناية.

* * *

ما هو مثير لاهتمامي، بالنسبة لمدى تفاعل الجمهور الأمريكي مع أعمالي، هو أن الرأي العام الأمريكي لديه رؤية، أو وجهة نظر، مختلفة جداً عن إيران التي تبدو لهم مجهولةً بعض الشيء، خفية ونائية.

مع وجهة النظر الأمريكية، ومع كل ما يدور في الميديا هنا عن إيران، آمل أن تنجح أفلامي في تقديم منظورات مختلفة جداً عن بلادي، فهي لا تماثل ما هو معروف عند الجمهور الأمريكي الذي يتعيّن عليه أن يستبدل الصورة القديمة بصورة جديدة.

لست متيقناً من عملية الاستبدال هذه، وما إذا كانت الصورة الجديدة أكثر مصداقية وإقناعاً له، لكن إذا استطعنا كفنانين أن نكسر ذلك القالب المعتاد ونغيّر آراء الناس حتى لو من زاوية واحدة فقط، فذلك شيء هام، ونكون عندئذ قد فعلنا شيئاً له قيمة. حتى لو كان ذلك الكسر ينحصر في أن نجعلهم يصدقون شيئاً قد لا يكون حقيقياً.. فتلك هي البداية فقط.

ينبغي أن نتذكر بأن أحداً لا يستطيع أن يحاكم شخصاً آخر، وأننا يقيناً لا نستطيع أن نحاكم بلداً بأكمله، أو أمةً بأسرها.

ربما هم ينظرون إلى إيران من نقطة نائية، وبشيء من الشكوكية. ثمة سوء فهم.. قد نكون نحن مسؤولين عن بعضها. لكن مع العمل الذي ننجزه، يتعيّن علينا أن نخلق بيئة من خلالها يكون بوسعهم التعرّف على إيراني آخر.. لا أعني نفسي، إنما شخصيات أفلامي. نعرض لهم مشاهد الطبيعة في إيران، الريف الفسيح، وربما نزودهم بصورة مختلفة عن إيران. أظن أن هذا من أكبر مسؤولياتنا: أن نعرض لهم واقعنا.

مصادر هذا الفصل:

Film Ireland 1996

El Pais, 15 May 2004

Persian Mirror, 25.4.2009

Screenville, Sept. 2007

Front Line, 5.1.2009

نص: عباس كيارستمي

معجزة السينما

في البداية، كنت أظن أن الأنوار تنطفئ في صالة السينما حتى يكون بمقدورنا، نحن الجمهور، أن نشاهد الصور المتحركة على الشاشة بشكل أفضل. بعدئذ، وأنا أنظر عن كثب وبتمعّن في الأفراد وهم يستقرّون في مقاعدهم بارتياح واسترخاء، فهمت أن هناك سبباً أكثر أهمية لانطفاء الأنوار: الظلام في الصالة كان يتيح لكل متفرج أن يعزل نفسه عن الآخرين ويكون وحيداً.. أي يكون مع الآخرين وبعيداً عنهم في الوقت ذاته.

عندما نكشف عالم الفيلم لأفراد من الجمهور، فإن كلاً منهم يتعلّم أن يخلق عالمه الخاص من خلال غزارة وثراء تجربته الخاصة.

كصانع أفلام، أنا أعتمد على هذا التدخّل الخلّاق وإلا، من نواح أخرى، سوف ينقرض الفيلم والجمهور معاً. القصص الكاملة، التي لا نقيصة ولا عيب فيها، والتي تقدّم نفسها على نحو مثالي، تعاني من خلل رئيسي واحد: هي تعمل على نحو جيد بحيث لا تتيح للمتفرج أن يتدخّل.

الأفلام التي لا تتضمن قصةً ما، لا تكون رائجة جداً عند الجمهور.. هذه حقيقة. مع ذلك، فالقصة أيضاً تحتاج إلى فجوات، ثغرات، مساحات خالية كالتي نجدها في أحجية الكلمات المتقاطعة.. الفراغات التي ينبغي على الجمهور أن يملأها، أن يضيف إليها التفاصيل الضرورية، أو أن يكتشفها.. كما يفعل التحري الخاص في الأفلام البوليسية.

أنا أؤمن بذاك النموذج من السينما والذي يمنح جمهوره احتمالات أكبر ومتسعاً من الوقت. إنها السينما المتحققة جزئياً، السينما الناقصة التي تحرز اكتمالها عبر الروح الخلّاقة عند الجمهور، والتي تفضي إلى مئات من الأفلام. إنها سينما تنتسب إلى أفراد من ذلك الجمهور وتنسجم مع عالمهم.

عالم كل عمل، كل فيلم، يطرح حقيقة جديدة. في الصالة المظلمة، نحن نمنح كل شخص الفرصة لأن يحلم وأن يعبّر عن حلمه بحريّة. إذا بوسع الفن أن ينجح في تغيير الأشياء واقتراح أفكار جديدة، فسوف لن يتمكن من تحقيق ذلك إلا بواسطة الطاقة الإبداعية الخلّاقة عند الجمهور الذي نحن نخاطبه ونتوجه إليه.. كل فرد من الجمهور.

بين العالم المختلق والخيالي للفنان، وعالم الشخص الذي يخاطبه، هناك ميثاق وطيد ودائم. الفن يتيح للفرد أن يخلق حقيقته وفقاً لأمنياته ومعاييره. الفن أيضاً يتيح له أن يرفض الحقائق المفروضة الأخرى. الفن يمنح كل فنان وجمهوره الفرصة لامتلاك رؤية دقيقة أكثر للحقيقة المحجوبة وراء الألم والأسى الذي يكابده

أو يختبره الأفراد العاديون كل يوم.

إن التزام صانع الفيلم بمحاولة تغيير الحياة اليومية لا يمكن أن يصل إلى التحقّق إلا من خلال مشاركة الجمهور. والجمهور لا يكون نشطاً وفعالاً إلا إذا خلق الفيلم عالماً مليئاً بالتناقضات والتعارضات التي باستطاعة هذا الجمهور وعيها وإدراكها.

الصيغة بسيطة: ثمة عالم نعتبره حقيقياً لكنه غير عادل كلياً. هذا العالم ليس ثمرة عقولنا ولا يناسبنا أو يرضينا جميعاً بالدرجة ذاتها لكن، عبر التقنيات السينمائية، نحن نخلق عالماً والذي هو حقيقي وعادل أكثر بمائة مرّة من العالم المحيط بنا. هذا لا يعني أن عالمنا يقدّم صورة زائفة للعدالة بل، على العكس تماماً، هو على نحو أفضل يلقي ضوءاً قوياً على التباينات القائمة بين عالمنا المثالي والعالم الواقعي. في هذا العالم نحن نتحدث عن الأمل، الأسى، والشغف.

السينما هي نافذة تطل على أحلامنا والتي من خلالها نتعرّف على أنفسنا على نحو أيسر. بفضل المعرفة والشغف المكتسب، نحن نحوّل الحياة وفقاً لمدى استفادتها من أحلامنا.

المقعد في صالة السينما ذو عونٍ أكبر من أريكة المحلّل النفساني. بالجلوس على مقاعدنا في الصالة نكون متروكين مع وسائلنا الخاصة، وهذا المكان ربما هو المكان الوحيد الذي نكون مقيدين إليه بإحكام وفي الوقت نفسه نكون متباعدين بعضنا عن بعض: وتلك هي معجزة السينما.

في القرن التالي للسينما، سيكون احترام الجمهور، كعنصر بنّاء ومتقّد الذهن، أمراً حتمياً يتعذّر اجتنابه. لإحراز هذا، ربما يتوجّب على المرء أن يبتعد عن الفكرة العامة التي ترى إلى الجمهور بوصفه الحاكم المطلق. يجب على المخرج أيضاً أن يكون واحداً من جمهور فيلمه.

لمائة عام، كانت السينما تنتسب إلى صانع الفيلم. دعونا نأمل أن يحين الوقت لنا لكي نشرك الجمهور في قرنها الثاني.

(كتب عباس كيارستمي هذا النص بمناسبة الذكرى المئوية للسينما.. في باريس، 1995)

حوارات

لقطة قريبة للمجتمع

(أجرت الحوار ميريام روسين في باريس، في أكتوبر 1991، أثناء مهرجان الفيلم الإيراني، ونشر في مجلة Cineaste الأمريكية، ربيع 1992)

* ما الذي يعنيه لك هذا العنوان "لقطة قريبة" Close- Up؟

- إن له علاقة بحقيقة أن في حياتي الاعتيادية، خارج عملية صنع الفيلم، لا أحب أن يكون الناس بعيدين، كما في اللقطة العامة. عندما أرى هؤلاء الناس، الأشخاص الذين أعرفهم، في وضع قريب جداً، فإن مشاعري تجاههم تتغيّر. أظن عندما يكون الناس في لقطة قريبة فإن المرء يراهم على نحو مختلف عما لو كانوا في لقطة عامة، ويمكن أن يفهمهم بشكل أفضل.

إذن اللقطة القريبة تعني الاقتراب قدر الإمكان من شخص ما. لو نظرنا إلى قضية سابزيان من مسافة بعيدة، على سبيل المثال، لربما قلنا إن هذا الشخص محتال، دجال، وغير ذلك. لكن حين نقترب منه، حين نلتقط له صورة قريبة، نفهم بأن ذلك الانطباع لم يكن صحيحاً. لهذا السبب سميت الفيلم "لقطة قريبة".

* لكن بهذا المعنى، يمكنك أن تعنون كل أفلامك بهذا العنوان، أليس كذلك؟

- لكن في هذه المرة، في "لقطة قريبة"، هناك موقف قائم سلفاً، تحيّز معيّن، حين تكون العلاقة مرئية من مسافة بعيدة. بالتالي فإن فكرة اللقطة القريبة تتوافق على نحو أفضل مع هذا الفيلم. لقد استخدمت كاميرا منفصلة، تلك التي تصور قاعة المحكمة، بحيث يتمكن سابزيان من شرح كل ما يريد أن يقوله. ما لا يمكن أن يصدقه الآخرون، هو على الأقل قادر أن يقوله لتلك الكاميرا.

* لكن أليس هناك مستوى مجازي أيضاً؟ الفيلم هو كذلك لقطة قريبة للمجتمع، وهذا الاقتراب من الواقع، الارتباط بما يوجد حقيقةً، يبدو صفة مميزة للأفلام الإيرانية اليوم..

- ذلك صحيح، هذا هو المستوى الذي عادةً ينتج فناً. الكاميرا الأخرى هي كاميرا القضاء، غير أني لست معنياً بحقيقة أن الأفراد الذين سنّوا القانون هم قساة ووحشيون. هذه هي كاميرا الفن، وهي تقترب كثيراً من الناس وتسمح لهم بأن يفسروا الأشياء التي لا يستطيعون تفسيرها إلى القاضي أو المحلفين. لذا فإن الكاميرا هنا، بوصفها لقطة قريبة، تدع الناس يتحدثون عن مشاكلهم الحقيقية. ذلك هو المهم. إن أفضل ما يستطيع الفن أن يفعله هو أن يمنح الناس معرفة تفصيلية، لا أن يصدر أحكاماً. هذه المعرفة قد تكون عن نفسي، أو عن ابني، على سبيل

المثال، أو عن حياة الزوجين. هذه هي الأمور التي عادةً لا يمكن أن تكون معروفة، لكن الكاميرا تدعها تدور وتنتشر بين الكائنات البشرية. هذا هو الدور الهام للفن.

* أنت تحدثت عن الثقافة الألفية في إيران بوصفها خلفية للسينما المعاصرة. هل يمكنك أن تشرح كيفية اعتماد السينما على العناصر العديدة من تلك الثقافة، سواء الأدب أو الفن أو الحياة اليومية؟

- إنها الوحدة الكاملة. ليس بالإمكان تفكيكها إلى مجموعة من النسب. بالنسبة لي، العنصران الأكثر أهمية يأتيان من النظر إلى الحياة اليومية والنظر داخل نفسي. بمقدوري أن أرى نفسي في كل شخصيات فيلمي "لقطة قريبة". على سبيل المثال، أنا أرى نفسي أكذب، وفي الوقت نفسه، أرى الآخرين يكذبون عليّ. أحياناً أفعل الشيء ذاته الذي فعله سابزيان: حين لا أشعر بالرضا عن ذاتي، أرغب في أن أكون شخصاً آخر. بل إنني نسخت قصائد شخص آخر وادعيت بأني كاتب تلك القصائد. إذن هناك جزء من كل واحد من شخصيات الفيلم يوجد في ذاتي. لهذا السبب أنا أعرفهم جيداً.

* هل دوماً تتولى بنفسك مونتاج أفلامك؟

- نعم، دائماً..

* ما الذي يعنيه لك المونتاج في عملية خلق الفيلم؟

- على نحو أساسي، المونتاج يعني إزالة أشياء معينة، وتركيب أشياء أخرى معاً. إنه الشيء نفسه في أفلامي. لكن بما أن لدي صعوبة معينة في الاتصال مع الآخرين، فإنني أفضّل أن أنفّذ المونتاج بنفسي، إلى أن أتمكن من العثور على شخص أستطيع أن أتفاهم معه عبر لغة مشتركة. فضلاً عن ذلك، ليس لدي سيناريو دقيق ومفصّل يستطيع المونتير أن يستخدمه ويعتمد عليه في تحديد وترتيب اللقطات. أنا أصور بسرعة، ولا أملك الكثير من الوقت لتحضير ما أريد أن أفعله، وهذا أحياناً يخلق مشكلات معينة عندما أبدأ في المونتاج. لكن تلك المشكلات تخصني وحدي، فأنا من يعرف بدقة ما الذي عليّ أن أفعله بالمادة التي بين يديّ.

* كان هناك انقطاع في الإنتاج السينمائي بعد الثورة الإيرانية، لكن مع مرور الوقت، يتضح أنه لم يكن هناك في الواقع انقطاع في السينما الإيرانية. ما الذي تعتقده؟

- الثورة، هذه المرحلة الإسلامية، لم تمارس التأثير نفسه في كل شخص. أولئك الذين أعمالهم لم تتسم بالجدّة والأصالة صاروا اليوم يمارسون الأشياء على نحو مختلف، إنهم يغيّرون موضوعاتهم أو تقنياتهم. لكن بالنسبة لأفراد مثلي، هي استمرارية للخط نفسه. من شاهد أفلامي، التي حققتها في السنوات المبكرة، يدرك بأنها تؤكد الوحدة والانسجام والتناغم في أعمالي. الشيء نفسه ينطبق على

المخرجين المعروفين.. آمير نادري، كمثال، شخص اتبع الطريق ذاته، وحافظ دوماً على روحه، على تناغمه.

* لدي انطباع بأن الانشغالات هي نفسها أيضاً..

- في رأيي، المخرج الحقيقي لديه الاهتمامات نفسها، سابقاً وحالياً.. إنها لا تتغيّر. تحقيق الأفلام عمل شخصي. لو يؤخذ الفيلم بجدية، فإن المخرج سوف يفعل الشيء ذاته في الحاضر كما في السابق. لكن الذي ليس لديه رؤية خاصة، طريقة خاصة، اهتمامات خاصة، فإنه يتغيّر.

* الكوابح والقيود ليست جديدة أيضاً، أليس كذلك؟ كانت هناك رقابة قي ظل حكم الشاه، لكن يبدو لي أن ثمة تقليداً كاملاً، أسلوباً، في الثقافة الإيرانية، يعتمد على التعبير بشكل غير مباشر..

- لدي شيئان أقولهما عن هذا النوع من الأسلوب الرمزي. من جهة، هناك رموز هي بالأحرى ضعيفة، وليست مثيرة للاهتمام. أحياناً يجد الآخرون مظاهر رمزية في أفلامي لا أتفق معهم بشأنها. إنها تنبع في أذهان الجمهور الذين يشاهدون الفيلم، تتشكّل من طريقتهم في التأويل. مع ذلك، في المنظومات التي يتوفر فيها نوع من الكبح، يتعيّن عليك دوماً أن تقوم بالتفاف ما لشرح أو تفسير ما تريده، للمرور من خلال العلامات، الرموز، المجازات، وكل تلك الأشياء. أحياناً يستخدم المخرجون رموزاً معينة معتقدين أن الجمهور سوف يفهم والحكومة لن تفهم. لكن الحكومة جزء من العامة، من الجمهور، وسوف تفهم. بشكل عام، أنا لا أتفق مع السينما الرمزية أو المجازية المستخدمة بطريقة واعية. شخصياً، ذلك النوع من التعبير لا يصير مثيراً للاهتمام، بالنسبة لي، إلا حين ينبع من لاوعيي. أحياناً يخبرني البعض عن أشياء في أفلامي والتي، عندما أشاهدها مرة أخرى، أراها بوضوح، وأقول نعم، هم محقون، وأكتشف أن ذلك نبع من لاوعيي.

* المجاز أو الرمز هو مجرد طريقة واحدة لقول أشياء من دون قولها. هناك أيضاً ببساطة ما لم يُقل، والذي يجعلنا نعود إلى السؤال عن المونتاج.. أنت تزيل أشياء، والجمهور عليه أن يعيدها مكانها..

- ثمة مسألتان هنا: لا ينبغي الخلط بين تعقيد أعمال فنية معينة والرمزية. ذلك التعقيد هو جزء من جوهر الفن، وأنا لا أستطيع أن أتحدث عن هذا. ذلك هو ما يتيح للمتفرجين تأويل ما يريدون، برؤيتهم الخاصة. من المحتمل أن الخالق، الفنان، لم يقصد أن يقول ذلك، لكن يمكن لهذا أيضاً أن يأتي من اللاوعي.

لنأخذ مثالاً من فيلم "لقطة قريبة". في إيران، تم تأويل أحد المشاهد بطريقة غريبة جداً: عندما تتدحرج القنينة الصغيرة في الشارع، البعض أعطى المشهد أهمية بالغة، وحمّلها دلالةً أو مغزى سياسياً، مع أن ذلك لم يكن قصدي على الإطلاق.

الكثيرون سألوني عما أعنيه، وكنت أقول: "لا شيء، إنه لا يعني شيئاَ"، فيقولون: "إذن لماذا وضعت ذلك المشهد هناك؟"، وإجابتي هي: يمكن للمشهد ألا يعني شيئاً لأن، في هذه الحالة، على سبيل المثال، داخل البيت، ثمة شيء هام جداً يحدث في اللحظة نفسها – إلقاء القبض على سابزيان – والمتفرجون يريدون، على نحو طبيعي، أن يشاهدوا ما يحدث في الداخل. أردت أن أعرض شيئاً آخر في اللحظة نفسها لكي يتساءل المتفرجون عن حقيقة ما يجري في الداخل. كان هناك شارع منحدر، والقنينة الصغيرة تتدحرج هابطة حتى الطرف الآخر، وكل ما أردته هو أن أتلاعب بهذا قليلاً. لكن في إيران، كل شخص لديه تأويل مختلف تماماً. وهم أحرار في الاعتقاد بما يشاءون. الخطر يأتي حين يرغب شخص ما في القول: "لا، تأويلي هو التأويل الصحيح الوحيد".

* أحياناً يتكوّن لدي انطباع بأن السينما الإيرانية قوية ليس رغماً عن الكوابح والقيود، بل بسببها..

- أحياناً عندما لا يكون لدى المرء أي حدود، عندما لا يجد ما يعوقه ويعترض طريقه، يشعر أنه لا يستطيع أن يعمل. إذا كان لدي موضوع لا يلقى صعوبة أو معارضة من الرقابة، فإنني أشعر كما لو لم أفكر فيه مليّاً إلى حد كاف. لكن عندما أفكر حقاً في ما أريد أن أفعله، فإنني أمضي إلى ما وراء الرقباء. بإمكانهم منع الأشياء البدائية والساذجة والظاهرية، لكن بإمكانك أن تتجاوز هذه المرحلة من الرقابة. ذلك ما يجعل الفن أقوى. البعض يعتقد أن العمل الفني – العمل الملتزم، على سبيل المثال – عليه أن يطيح بالنظام. في رأيي، الفيلم الملتزم يوفر فحسب معرفة معينة بشأن الكائنات الإنسانية وبيئتها، ذلك كل ما يستطيع فعله. لقد رأينا مدى عجز الثورة عن حل المشكلات. ما يستطيع أي فرد منا أن يفعله هو أن يحاول تحسين نفسه، أن يمضي قُدُماً إلى الأمام. ينبغي أن يبدأ مع نفسه. هكذا أرى ما ينبغي أن يكونه العمل الفني الملتزم.

* ماذا عن القيود على تمثيل المرأة؟ هذا أحد التغيّرات الملموسة جداً منذ الثورة. هل تظن أن ذلك يقدم عائقاً حقيقياً لصانع الفيلم؟

- نعم ولا. نعم، هناك مشكلة مع تصوير النساء في إيران. أحياناً ذلك يحدث إلى حد أني لا أستطيع أن أحقق الأفلام التي أريد أن أنجزها. إذا كان المشروع عن امرأة شابة، على نحو مباشر، فإنني أزيحه جانباً. لكن هذا لا يمنعني من العمل كمخرج سينمائي. إنها ليست مشكلة أساسية بالنسبة لنا. في المجتمع الإيراني، ثمة الكثير من المشكلات، ثمة الآلاف منها، وتلك مجرد واحدة منها. إذا تم حل الأخرى، فإن مشكلة الحجاب الإسلامي سوف تُحل على نحو آلي. قد يستغرق ذلك 500 سنة، لكن من الضروري الانتظار.

هناك امرأة أعرفها اضطرت إلى الموافقة على إجراء عملية استئصال لثدييها بسبب السرطان، وعندما سمعت النسوة يتحدثن عن الحجاب قالت: "أنا لا أفهم ما

تقلنه. ليست لدي مشكلة مع الحجاب الإسلامي، لأن لدي مشكلة آكبر بكثير".

أحياناً تكون المشكلة الاجتماعية خطيرة كما السرطان. في فيلمي "الفرض المنزلي"، على سبيل المثال، إذا أنت وجهت عنايتك إلى تعليم الأطفال، في بلاد يشكّل الصغار غالبية سكانه، فإن مشكلة الحجاب تصبح أقل أهمية من التعليم بالنسبة للعديد من الصغار والشبان.

* يبدو هناك أيضاً تحوّل دراماتيكي – تحوّل إيجابي – في مستوى الثقافة السينمائية في إيران. في اعتقادك من أين جاء هذا الجمهور الجديد؟

- بعد الثورة، تم إلغاء الحظر الديني على ارتياد العائلات لصالات السينما، مما أدى إلى خلق جمهور جديد. الآن نرى توقاً شديداً إلى الثقافة والسينما في إيران. حتى نحن السينمائيين نشعر بالدهشة إزاء هذه الظاهرة. أحياناً نجد أفلاماً لتاركوفسكي أو بيرجمان يستمر عرضها لفترة طويلة، كما يُطبع الكثير من الكتب عنهما. الناس صاروا يقرأون، يعيدون القراءة، يشاهدون الأفلام أكثر من مرة. إنه أمر مدهش، هذا الظمأ للسينما اليوم. ربما هذا ينبع كذلك من حقيقة أن هناك قمعاً سياسياً في إيران، وثمة أشياء أخرى أضعفت معنويات الناس، فاتخذوا من صالات السينما ملاذاً لهم. شخصياً، أظن أن الفن والسياسة متممان لبعضهما: عندما لا يعود أحدهما يعمل أو يؤدي وظيفته، يتولى الآخر الأمر ويجذب المزيد من الناس. أيضاً يجب ألا ننسى أن مشاهدة الأفلام في إيران هي من أشكال الترفيه الأقل كلفة.

* لكن الظاهرة ليست كمية فحسب، إنها نوعية كذلك. في فيلمك "لقطة قريبة"، كمثال، العمل يدور حول واقع أن المخرج السينمائي له مكانة كبيرة إلى حد أنه يكون جديراً بالتقمص والانتحال. كيف تفسّر هذا الوضع؟

- إذا كنا نتحدث عن الفن أو الأدب، فبإمكاني القول إننا نملك خلفية تاريخية. لكن بالنسبة للفيلم، نحن أيضاً نشعر بالدهشة والذهول. السينما الإيرانية تشق طريقها وتحرز تقدماً ونجاحاً في مختلف بقاع العالم منذ فترةٍ. وأنا أنظر إلى هذه الأفلام باعتبارها من صادرات إيران الرئيسية.. بالإضافة إلى الفستق والسجاد والنفط. إنه شيء هام ومشجّع، لكنني لا أستطيع أن أقرر من أين ينبع هذا. شخص ما من الخارج قد يكون قادراً على الشرح والتفسير، لكن نحن، الذين في الداخل، ليس لنا غير أن نبدي دهشتنا وذهولنا، وسعادتنا أيضاً، إزاء هذه الظاهرة.

أن تماثل الحياة أحلامنا

أجراه: ديفيد والش، المحرر الفني لموقع World Socialist Web Site، في أكتوبر 1994.. حول فيلم "عبر أشجار الزيتون"..

* كيف يمكن للفيلم أو الفن، بشكل عام، أن يسهم في حيوات الأفراد العاديين؟

- قبل كل شيء، الناس في القرية بعيدون جداً عن السينما أو العالم الفني. ولأنهم لا يشاهدون أكثر من فيلمين أو ثلاثة في السنة، فإن السينما ليس لها ذلك التأثير على حيواتهم. التأثير الأكبر للسينما على المتفرج يكمن في أنها تسمح لمخيلته أن تنطلق وتحلّق. هناك نتيجتان محتملتان لهذا: ربما هي سوف تجعل حياته اليومية، الاعتيادية، أكثر قابلية للاحتمال. ومن جهة أخرى، هي قد توسّع إدراكه وربما تُظهر له إلى أي مدى حياته اليومية سيئة جداً فيقرّر أن يغيّر حياته.

إننا نصبح واعين أكثر لما نختبره يومياً من شدة ومشقة. وكما يقول شكسبير، نحن أقرب إلى أحلامنا مما إلى حياتنا الواقعية.

* أنت تختار أن تحقق أفلاماً عن أناس عاديين، أناس فقراء.. هذا بحد ذاته شيء نادر جداً اليوم..

- أنا أحصل على مادتي من كل ما يحيط بي. عندما أغادر منزلي في الصباح، فإنني لا أحتك ولا أتصل إلا بأولئك الأفراد العاديين. في حياتي كلها لم ألتق بنجم أو نجمة.. أولئك الذين أراهم على الشاشة فقط. وأعتقد أن أي فنان يجد مادته في محيطه وبيئته. الكائنات البشرية ومشاكلها هي المادة الأوليّة الهامة لأي فيلم. لذا، وكنتيجة، عندما كنت أحقق الفيلم قبل هذا، لم أستطع أن أطرد من بالي مشاكل الممثل الرئيسي. هذا هو سبب عودتي لتحقيق الفيلم الثالث.

لقد أجريت معي مقابلات كثيرة في مهرجان كان، وكانوا يسألونني عن سبب تحقيقي للثلاثية. كنت أعطيهم أجوبة عديدة كل يوم. لكنني وجدت الإجابة الأكثر أهميةً في اليوم الأخير: ارتباطي بأولئك الناس لم ينقطع أبداً.

كل مرة، بعد أن أنتهي من تصوير فيلم في القرية وأغادر، أدرك أن هناك عشرات من الموضوعات الأخرى التي لم أغطها بعد. كان صعباً عليّ أن أنسى هؤلاء الناس. لذلك حين أنهيت هذا الفيلم، فكرت أن ذلك يشكّل ثلاثية.

* ما الذي يثير اهتمامك في تحقيق فيلم عن كيفية صنع فيلم؟

- لم تكن لدي نيّة تحقيق فيلم داخل فيلم، بل أردت أن أروي قصة فحسب، ذلك

لأنني أدرك خطورة صنع هكذا فيلم. هذا مألوف جداً للجمهور، والعديد من المخرجين فعلوا ذلك في السابق. لكنني لم أستطع إيجاد أي وسيلة أخرى لسرد هذه القصة. بعد فترة، لم أشعر أبداً بأي انزعاج من الطريقة التي حققت بها العمل.

* هل حضور الفنيين يغيّر حيوات الناس في هذه القرية؟

- لقد حققت ثلاثة أفلام خلال خمس سنوات في هذه القرية. هؤلاء الناس، عموماً، أذكياء جداً. سرعان ما أدركوا أن السينما هي هذا العالم المخلوق، والذي هو ليس حقيقياً. في البداية، كان صعباً عليهم أن يصدقوا أن أناساً مثلهم يمكن أن يظهروا في فيلم كبير. كانوا يظنون أن الممثلين ينتمون إلى المدينة الكبيرة فقط. عندما عرضت الفيلم على الممثلين، ضحكوا على أنفسهم بمجرد ظهورهم على الشاشة. لكن ما إن انتهى الفيلم، حتى تصرفوا تماماً مثل بقية الممثلين أو المتفرجين.. وما شاهدوه أثار فيهم الحزن.

* هل ثمة أي غموض في المشهد الختامي؟

- نعم، هناك غموض ووضوح معاً. لأنك إن تابعت القصة فسوف ترى أن الوضع في الفيلم معقّد جداً.. ليس ممكناً للاثنين أن يجتمعا معاً، ذلك لأن المعايير والأعراف الاجتماعية فعالة وراسخة جداً. لكنني لم أرغب في نهاية قارسة وكئيبة للفيلم، بل كنت أرغب في نهاية مشرقة ومبهجة.

هذا ذكّرني بجملة قالها جان-كلود كارييه (كاتب السيناريو الفرنسي): "ينبغي أن نستمر في الحلم حتى نغيّر الحياة الواقعية ونجعلها تماثل أحلامنا".

لذا فإن نهاية الفيلم تشبه الحلم أكثر مما هي مجرد شيء محتمل في الواقع.. إذ إن الاثنين يصبحان قريبين جداً من الطبيعة، ويتحولان إلى زهور بيضاء صغيرة، وهما ينموان ببطء قريبين من بعضهما حتى يصيرا شخصاً واحداً تقريباً.

لا أخترع بل أكتشف

(هذا الحوار مع كيارستمي أجراه بات أوفدرهيد، ونشر في المجلة السينمائية الأمريكية Cineaste، العدد 3، 1995)

ذات مرّة حدّد السينمائي الهندي ساتياجيت راي هدفه من صنع الأفلام قائلاً بأنه يحاول "اكتشاف طرق لاستثمار قصة ذات تماسك عضوي، وتعبئتها برصد مفصّل وصادق للسلوك البشري والعلاقات الإنسانية".

عباس كيارستمي، الذي يرى نفسه في التقاليد العريقة للفنانين الفارسيين، والذي يبدي إعجاباً فائقاً بعدد من الفنانين، من بينهم روسيلليني وتروفو، يهتم مثل ساتياجيت راي بالتفاصيل، ويظهر الافتتان ذاته بالتكامل المكتنز للتجربة الإنسانية، كما يبدي الرفض ذاته (مثلما يفعل ساتياجيت راي) للتقيّد بأيديولوجية ما أو تعاليم قومية ضيقة.

من الثيمات التي يهتم كيارستمي بتناولها: العلاقة بين الصورة والواقع، اللاعدالة الاجتماعية، دور الراوي في المجتمع، تجاور الحياة والموت، عمق غريزة البقاء، التعارض بين عالم الصغار وعالم الكبار.

أفلام كيارستمي تبدو ذات منحى وثائقي، مبنية على أحداث واقعية، ويستعين فيها بممثلين غير محترفين.

مع أنه يعتبر موهبةً أو اكتشافاً جديداً بالنسبة للجمهور الغربي، إلا أنه – في الواقع – مخرج له تجربة طويلة، وتمتد جذوره السينمائية إلى الفيلم التسجيلي. لقد بدأ في تحقيق الأفلام منذ 1969 عبر معهد التنمية الثقافية للأطفال والشباب الذي ساهم في تأسيسه.

أفلام كيارستمي ومحسن مخملباف وداريوش مهرجوي تدعو إلى التسامح وتنبذ التعصب وتتعاطف مع نقاط الضعف البشرية، وغالباً ما تطرح نقداً اجتماعياً تشمل حتى الحرب الإيرانية – العراقية، ووضع المرأة الاجتماعي، والفقر. ومع أن هذه الأفلام لا تحمل طابعاً سياسياً مباشراً، على نحو صريح، إلا أنها تقدم مضامينها بلغة مجازية، معتمدةً على الحس الشعبي في تشكيل الموقف الحقيقي وبلوغ رؤية صانع الفيلم.

أجري هذا اللقاء في فبراير 1995 أثناء تكريم السينما الإيرانية، بعرض مجموعة من أفلامها في معهد الفيلم الأمريكي بواشنطن.

* * *

* إن تشبيه أكيرا كوروساوا لك بالسينمائي العظيم ساتياجيت راي يضعك ضمن مجموعة من الفنانين – خصوصاً في المراحل الأولى للسينما – الذين آمنوا بأن الفيلم الذي يتناول "الوضع الإنساني" قادر على التحدث عن وإلى كل شخص خارج الحدود الإقليمية. كيف اكتسبت الثقة بالنفس التي أتاحت لك هذا الإيمان الراسخ؟

- هذه هي المرة الأولى التي فيها يتحدث إليّ شخص عن الثقة بالنفس في أفلامي. لقد سمعت مثل هذا لكن في رواية مختلفة وبدلالة أو تضمين سلبي. لقد قيل لي: "أنت تستخف بالسينما وتقلّل من قيمتها وأهميتها". وقيل لي أيضاً: "من تظن نفسك حتى تصنع فيلماً كهذا وتتوقع من الناس أن يذهبوا لمشاهدته؟".

النقاد يقولون هذا ليس كافياً، وإن السينما يجب أن تكون مثل فيلم Pulp Fiction، بقصة قوية تحتوي على جنس وعنف. شخص ما قال لي: " لو أني أردت أن أشاهد هذا النوع من الأفلام التي تقدمها، فسوف أبقى في البيت وأطل من نافذتي، عندئذ بوسعي أن أرى مثل هذه الأشياء في كل مكان. في السينما أريد أن أشاهد دراما ومبالغات".

وأنت تعلم ما يعنيه هذا الشخص: مؤثرات خاصة. ثمة آخرون، كذلك، يتهمونني بالسذاجة.

* إذن ما الذي يجعلك تثابر وتستمر في تقديم أفلام لا تلقى قبولاً، وتكون عرضة للتحفظات والاعتراضات؟ أي نوع من السينما مارست تأثيراً على اختياراتك التي أبديتها في أفلامك؟

- لدي المئات من المصادر الصغيرة للإلهام طوال النهار بمجرد أن أراقب الناس في الروتين اليومي. أعتقد أن ما يحدث في الحياة أكثر أهمية من السينما. تقنيتي مماثلة للكولاج.. إني أجمع القطع أو الأجزاء وأركبّها وأضعها معاً. أنا لا أخترع المادة، إني أراقب فحسب وأنتزع المادة من الحياة اليومية حولي.

أيضاً، أفضّل النظر إلى الجانب الإيجابي من الحياة اليومية أكثر من النظر إلى الجانب السلبي والذي يجعلني قلقاً ومتوتراً. لذا فإني أنظر حواليّ وأنتقي الأشياء التي تبدو لي هي الأفضل. إني أجمعها وأركبّها، كما لو أنها رزمة، ثم أبيعها. وكما تعلم، لست الوحيد الذي يفعل هذا.. بائع الزهور يفعل الشيء نفسه، إنه لا يصنع الزهور، بل يجد النسق والنظام، وهو ينسّقها بأفضل ما يستطيع. الناس يختارون أعمالهم الخاصة، والبعض يسعى وراء الأشياء الجميلة.

في السينما، الذين جاءوا قبلنا جعلوا مهمتنا أكثر يسراً. لدينا هذه الكاميرا، التي هي حساسة جداً، وتسجل أدق التفاصيل. كل هذا متروك لنا، نحن صانعو الأفلام، لنقرّر

متى نسجّل الأشياء. هناك أيضاً الإشباع الذاتي في هذا العمل: نحن أول المستهلكين لما نرويه، والقصص الإيجابية تجعلني في حال أفضل.

* هل يمكنك إخبارنا عن صورة من الحياة اليومية والتي تتصل، بالنسبة لك، بهذا النوع من السينما التي تحققها؟

- لا أستطيع أن أبعد عن ذهني صورة كان لها أثر فعال فيّ.. إنها تراودني كثيراً.

في يوم بارد جداً، كنت ذاهباً إلى العمل ورأيت امرأة تسير في الشارع حاملةً طفلاً صغيراً كان يتدثّر بوشاحها (الشادور). من الواضح أن الطفل محموم. عيناه مغمضتان تقريباً وبالكاد يستطيع أن يفتحهما. كنت أسير خلفهما وأنا أحدّق في الطفل وألوّح له بيدي، مثلما يفعل أي شخص حين يرى طفلاً. ظننت أنه غير قادر حتى على رؤيتي، فعيناه الصغيرتان منتفختان. والأم غافلة عن وجودي. عندما وصلنا إلى تقاطع الطريق فوجئت، في دهشة وذهول بالغين، بالطفل وهو يسحب يده، بجهد كبير، ويلوّح لي كأنه يردّ التحية. لقد هزّتني هذه الحركة وأثّرت فيّ بعمق وحرّكت مشاعري. كذلك صُدمت لأن أحداً لم يكن موجوداً ليرى هذا المشهد. وفكرت، لابد أن هناك وسيلة لعرض هذه اللحظة على الناس.

هذا ما حدث آنذاك، وتلك اللحظة تكرّرت في الجزء الثاني من الثلاثية (وتستمر الحياة) مع الطفل ذي الذراع المكسورة. فقد لوّحت له، والمشهد ذاته حدث مرّة أخرى: ردّ ملوّحاً.

أظن أن ما تعطيه سوف تناله أو تسترجعه. إني أستمتع كثيراً بمشاهدة الأفلام الجيدة التي تحتوي على لمسات ومشاعر إنسانية، وهذا النوع من المتعة لا أحصل عليه عندما أشاهد أفلاماً زاخرة بالعنف.

* طريقة وصفك للعملية الفنية تبدو شبيهة بطريقة سيزار زافاتيني، كاتب سيناريو أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، عندما قال بأن غاية السرد (رواية القصص) في الأفلام هو ليس أن تخترع بل أن تكتشف.

- أستطيع أن أفهم هذا. لقد بدأت مشاهدة الأفلام برؤية أفلام الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، وأنا أشعر بقرابة مع تلك الأعمال. لكنها مسألة تطابق أو انسجام ذوق أكثر من أن تكون قراراً باقتداء نموذج.

أعتقد أن السبب الأهم والأكثر وضوحاً لوجود تشابه بين أفلامي وأفلام الواقعية الجديدة هو ذلك التماثل بين الوضع الراهن لإيران والوضع الذي عاشته إيطاليا بعد الحرب. إيطاليا آنذاك كانت تحت ضغط حالة ما بعد الحرب، ونحن نعيش ظروفاً مشابهة.

التماثل الآخر الذي يمكن أن يحدث مطابقات هو أنني لا أقتبس من الأدب أو

الميثولوجيا. إني أحصل على قصصي من الحياة اليومية، مثلما كانت الواقعية الجديدة تفعل. كما أنني لا أملك ديكورات أو مناظر ضخمة وباهظة، أو إمكانيات إنتاجية متقنة، أو مؤثرات خاصة. أفلامي ذات ميزانية بسيطة جداً.

* عند مقارنة السينما الإيطالية بالسينما الإيرانية، نجد أن السينما التجارية في إيطاليا كانت متنامية ومزدهرة قبل الحرب..

- الأفلام التجارية الإيرانية أيضاً. في إيران لا تزال صناعة الأفلام التجارية منتعشة. في العام الماضي (1994) تم إنتاج حوالي 60 فيلماً، وفي العام الأسبق كان لدينا حوالي 85 فيلماً، إضافة إلى العديد من الأفلام القصيرة. لكن أفلامي تبتعد عن هذا الاتجاه.. أنا لست جزءاً من التيار.

* أيضاً مخرجو الواقعية الجديدة في إيطاليا توجهوا إلى تحقيق أفلام متعاطفة مع حركة اليسار أو ملتزمة بالمواقف اليسارية ومعبّرة عن غاياتها وأهدافها. لكنني ألاحظ بأنك، في جميع اللقاءات والحوارات التي أجريت معك، تتحاشى المناقشات السياسية والتعبير عن وجهة نظر سياسية..

- لا، هذا ليس صحيحاً. في الواقع، أنا لست سياسياً بمعنى الانتساب إلى أي حزب سياسي، أو قيادة هجوم ثوري، أو الإطاحة بشخص ما. أنا لا أعمل لحساب أحد. لكن إذا كانت السياسة تعني الحديث عن المشكلات الإنسانية في زمننا، فإن أعمالي بالتأكيد هي سياسية.

فيلمي "عبر أشجار الزيتون" يسبر بعناية المعضلات الذاتية لشخصية حسين، هذه المعضلات متجذرة في المشكلات الاجتماعية الحقيقية. إنه ينتمي إلى إيران اليوم. هو أمّي، يرغب في الزواج، ولا يريد لأطفاله أن يكونوا فقراء وأميّين. إنه يعبّر عن هذه المشاكل ببساطة شديدة، لكنها حقيقية إلى أبعد حد.

عندما تصبح مستغرقاً في معاناة شخص آخر، وتحاول إيصال هذه المعاناة بحيث يمكن للآخرين أن يحسّوا بها ويفهموها، فإن ما تفعله عندئذ هو شيء سياسي. حين تتحدث عن حسين فإن هذا الحديث لن يكون بعيداً عن السياسة، لأنك تعرض شيئاً من القضايا الاجتماعية التي يجب على السياسيين التعامل معها.

* إذن، لو تعيّن عليك أن تصف ما تريد قوله في "عبر أشجار الزيتون" فإنك...

- سأقول إن هذا تعبير عن العيش اللائق، عن الروح الإنسانية. أريد أن أدع المشاهدين يكتشفون الحياة الحقيقية التي نعيشها.

* في الولايات المتحدة، نظرتنا إلى إيران محرّفة من قِبل وابل من التغطية الإخبارية السلبية. الأفلام الإيرانية الراهنة غالباً ما تبدو بعيدة عن السياسة على نحو مقصود.. هل هذا نتيجة الرقابة أو الإرهاب؟

- إن نظرتك إلى إيران محرّفة على نحو محتوم بفعل التغطية الإعلامية المتوفرة لديكم. في إيران، ليس لدينا تلك المجابهات والمجادلات السياسية الحادة كل يوم. عندما تسمع أنباءً سيئة عن إيران في الصباح فإنك تحمل تلك الصورة معك طوال اليوم. أما نحن فنستمع إلى نشرات الأخبار في السابعة صباحاً ولا نعود نفكر فيها ثانيةً حتى يحين موعد النشرة الإخبارية المسائية.

نحن مشغولون بحياتنا، بأشيائنا الصغيرة، بالطقس، بالتفكير في ما إذا السماء ستمطر، وغير ذلك من الشئون الحياتية. الحياة في إيران ليست قاتمة وكئيبة كما تتصور.

* لقد وجّهت إليك انتقادات بشأن استخدامك للموسيقى الكلاسيكية الغربية في أفلامك..

- نعم، لكنني كنت أقول بأن الموسيقى الكلاسيكية تنتمي إلى العالم. إنها ليست ملكية خاصة. هي مثل السماء، كل شخص يستطيع أن يشاطر الآخر في العيش تحتها. هدفي هو أن أخلق انسجاماً ووحدة بين العوالم التي هي عادةً منفصلة. إذا كان من مهمة الشرطة وضباط الهجرة والجوازات خلق الحدود، فإن مهمة الفنانين التقليل من شأن هذه الحدود أو إلغائها.

* كيف تعمل مؤسسة الفارابي للسينما؟

- هذه المؤسسة قامت بعد الثورة بفضل جهود أشخاص متدينين لديهم ولع بالسينما. كانوا يخشون أن تموت السينما إذا لم تحصل على دعم في وضع اقتصادي صعب. حتى يومنا هذا، مع وجود حظر تجاري، نحن ندفع أضعاف السعر العادي لبكرة الفيلم.

إنها مؤسسة خاصة لكنها تتلقى مساعدة من الحكومة التي وافقت على تأسيسها لثقتها بالأفراد الذين بادروا إلى تأسيسها. إذا وافقت مؤسسة الفارابي على السيناريو فإنها توفّر لك المعمل والمعدّات على أساس الدفع المؤجل. هناك جهات أخرى توفر لك المعمل والمعدات لكن يتعين عليك أن تدفع نقداً. لهذا فإن وجود الفارابي مهم جداً.

شخصياً أحصل على مساعدة مادية أقل من السينمائيين الآخرين لأنني لا أحتاج إلى الكثير. غير أن المؤسسة تساعدني وتساعد آخرين في توزيع أعمالنا خارج البلاد، وهذه مساعدة أساسية. من دون موافقة المؤسسة لا يمكن لأي فيلم أن يوزّع خارج البلاد.

المؤسسة كانت فعالة وحاسمة في بداية الثورة، الآن هي تتعرّض لضغوط من قِبل الجهات الدينية المتشددة. لم يسيطروا بعد على المؤسسة لكنهم تمكنوا من عرقلة

وإبطاء حركتها. في العام 1992 امتنعت الحكومة عن دعم السينمائيين.

* هل يتحاشى السينمائيون الموضوعات السياسية من أجل الحصول على دعم من مؤسسة الفارابي؟

- لا، لا أعتقد أن الأمر كذلك. أظن أن تمويل الدولة يجنّب السينمائيين القلق بشأن شباك التذاكر أو بشأن استخدام العنف لجذب الجماهير. لهذا السبب أيضاً نحصل على نتائج جيدة.

* الأفلام الإيرانية التي نشاهدها في أمريكا ذات نزعة إنسانية. هل هو أمر مشروع قراءة هذه الأفلام بوصفها بيانات صادرة من الفنانين ليس من أجل الوعي المشترك والتسامح فحسب بل أيضاً ضد الدوغمائية والأصولية في إيران؟

- أظن أن هذا استنتاج مشروع، لكنه استنتاجك الخاص. أنت لا تستطيع أن تمدحني ثم تطلب مني أن أصادق على مديحك.

* لماذا العديد من الأفلام الإيرانية التي نشاهدها تصور الأطفال، وبالأخص الفتيان؟

- في الواقع لدينا الكثير من الأفلام العادية، أو المتوسطة الجودة، تهتم بعالم الكبار لكنك لا تشاهدها هنا (في أمريكا).. إنها لا توزع عالمياً.

* أفلامك أيضاً تدور حول الأطفال..

- أحب الأطفال، لكنني لا أستخدمهم كوسيلة لغاية ما.

* هل هناك أفلام "أكشن" عنيفة في إيران؟

- نعم، وهي أفلام لا تنتجها مؤسسة الفارابي. إنها ناجحة جماهيرياً فهي تحتوي على مشاهد عنف، لكنها لا تتطرّق إلى الجنس.

* أفلامك تبدو رائعة تقنياً. كيف تحصل على هكذا عون تقني ممتاز؟

- الطاقم الفني الذي أعمل معه يتكوّن من أفراد يحبون السينما. أحياناً يعملون في الأفلام التجارية. في فيلمي الأخير "عبر أشجار الزيتون" عمل معي مصور ومهندس صوت رائعان، وتوفر لدينا الوقت الكافي للعمل ببطء وهدوء.

* هل تم توزيع أفلامك في الشرق الأوسط وآسيا؟

- في المقام الأول، الغرب هو الذي أبدى اهتماماً بالأفلام الإيرانية، وأعتقد أن دولاً أخرى أبدت مثل هذا الاهتمام.. مثل تايوان. لكن يظل الانجذاب الأكبر تجاه أفلامنا ملموساً في الغرب.

* الجمهور المحلي للأفلام الإيرانية تزايد على نحو مدهش منذ الثورة..

- نعم، والفضل في الغالب يرجع إلى مؤسسة الفارابي. قبل الثورة، المتدينون لم يكونوا يرتادون صالات السينما لأنهم لم يشعروا بأمان هناك، وذلك بسبب مشاهد الجنس والعنف. الآن هم أكثر طمأنينةً واسترخاءً، وبوسعهم مشاهدة أفلام لا تحتوي على تلك المشاهد. إنهم الآن يكتشفون فتنة وسحر السينما.

خذ ذلك المشهد من فيلم Close Up، عندما تذهب الكاميرا إلى قاعة المحكمة: حب السينما هو الذي أتاح لنا تصوير ذلك المشهد، فالقاضي – الذي هو من الملالي – كان يحب السينما، ويحب بالأخص أفلام محسن مخملباف.

* في فيلم "عبر أشجار الزيتون"، إلى أي مدى القصة المحورية – علاقة الحب الشديدة التعقيد بين حسين والفتاة – هي حقيقية؟

- ذلك الواقع كان مختلفاً تماماً عن الواقع الذي تراه. علاوة على ذلك، اللقطات الأخيرة تعرّضت للتغيير أثناء الأيام العشرين الأخيرة من التصوير. في السيناريو، ينتهي الفيلم بهما – حسين والفتاة – وهما يسيران مبتعدين. لكني قررت أن تكون النهاية متفائلة أكثر، مثالية، وأكثر تناغماً مع المشهد الجميل.

* أعتقد أن الثلاثية تُظهر، فيما هي تتنامى، أن كل شخص يمثل، وذلك لأن العالم هناك صغير جداً، وعلى الفرد أن يؤدي عدة أدوار..

- نعم. إنهم يمثلون على نحو جيد. في فيلمي التالي، كل شخص سوف يؤدي دوراً مغايراً لشخصيته.

* لكن ألا يسبب العمل مع أشخاص لم يمثلوا قط مشاكل معينة؟

- القضية الأهم، بالنسبة لنا، هو إدراكنا بأننا غير مسؤولين عن حياتهم خارج العمل. لقد كنا نحقق معاً فيلماً واحداً. كنا نشعر بالمسؤولية العاطفية تجاههم، بأن لا نجعلهم يشعرون أنهم صاروا نجوماً ومشهورين. لذلك لم نعدهم بالعمل في السينما وبأن التمثيل سيكون مهنتهم. لقد حاولنا قدر المستطاع أن نبقيهم داخل محيطهم ولم نحثهم على العمل في مجال التمثيل. حسين، على سبيل المثال، كان يعمل في مجال البناء ويعمل أمام الكاميرا.

العمل في تلك المناطق غيّرني كثيراً. لقد اشتغلت هناك لمدة ثمان سنوات، وأشعر باقتراب شديد من الناس والطبيعة إلى حد أنني أرغب في تصوير كل أفلامي هناك.

الضجيج من حولنا

(حاوره: أكرم زعتري،

(Bomb magazine, issue 50, winter 1995

بحوارات قليلة، وممثلين غير محترفين، وعملياً بلا سيناريو مكتوب، يرسم عباس كيارستمي عالماً بريئاً فيه تعيش الشخصيات البسيطة، المتواضعة، حيوات مركّبة ومتعددة الطبقات. وفيما يمزج الوثائقي والدرامي بسلاسة ورشاقة، يعترف كيارستمي بإخفاقه في الكشف عن "الحقيقة" من خلال السينما. لكن بحثه يأخذه من فيلم إلى آخر.

بعد فيلمين صورهما في كوكر، المنطقة الريفية، وهما: أين منزل الصديق؟ (1987) والحياة تستمر (1992) يعود كيارستمي إلى كوكر لينتج "عبر أشجار الزيتون" حيث يواصل تقديم ألغازه المعقدة من الحكايات المتشابكة، المتداخلة في بعضها البعض، حيث كل فيلم يفشي ما كان ملفقاً في الفيلم السابق، لكنه يقوم أيضاً باختلاق كذبة جديدة. فيلم "والحياة تستمر" يزور ثانية مناطق "منزل الصديق"، ويُظهر أن لشخصياته حياة خاصة خارج الفيلم. "عبر أشجار الزيتون" بدوره عن كيفية تحقيق "والحياة تستمر"، ففيه يُظهر تصوير مشهد من الفيلم السابق حيث حسين وطاهره، اللذان يؤديان دوري الزوجين، يتجادلان في وقت الاستراحة. بعد تصوير المشهد، يعود حسين إلى دوره كمساعد في إنتاج الفيلم ويحضّر الشاي للعاملين ثم يصعد إلى الأعلى ليضع زهرةٍ قرب كوب الشاي. طاهره تحافظ على صمتها وموقفها السلبي. وكما يحدث غالباً في سينما كيارستمي، الدراما الحقيقية تحدث بعد أن تتوقف الكاميرا عن الدوران.

* * *

* أود أن أعرف المزيد عن فكرتك عن الفيلم والكذب. لنبدأ مع فيلم "لقطة قريبة" الذي فيه يختلق الرجل كذبةً بدافع شغفه بالسينما ومن ثمَ يحقق فيلمه الخاص. واحدة من النقاط القوية في الفيلم، بالنسبة لي، هو حقيقة أنه يدمج الفيلم والحياة. فيلمك "عبر أشجار الزيتون"، من جهة أخرى، يقدّم نفسه بوضوح كصنع للفيلم. ما هو الاختلاف في الطريقة الثانية؟

- عملنا يبدأ بكذبة على أساس الروتين اليومي. عندما تحقق فيلماً فإنك تجلب العناصر من أماكن أخرى، بيئات أخرى، وأنت تجمعها معاً في وحدة هي في الواقع لا توجد. أنت تختلق تلك الوحدة. تسمي شخصاً زوجاً أو ابناً. ابني كان ينتقدني لأنني في فيلم "والحياة تستمر" كنت ألمّح إلى أن هذين الشخصين متزوجان، وهذا ما

جعلت الجمهور يصدقه في نهاية ذاك الفيلم. في "عبر أشجار الزيتون" توصلت إلى فكرة أنهما غير متزوجيْن، وأن الشاب فقط هو المفتون بالفتاة. في فيلمي التالي، ربما سوف أظهر طبقة أخرى من الحقيقة تفيد بأن الشاب ليس مغرماً حقاً بالفتاة، إنها هي التي تحب الشاب. ابني ينتقدني بسبب استمراري في الكذب على الجمهور، وأنني أغيّر باستمرار. وهو يستنتج بأننا لو حللنا مظاهر مختلفة من الكذب، فلربما نتمكن من بلوغ الحقيقة.

في السينما، أي شيء يمكن أن يحدث سيكون حقيقياً. لا يتوجب عليه أن يتطابق أو يماثل الواقع، ولا يتعيّن عليه أن يكون حادثاً حقيقةً. في السينما، باختراع الأكاذيب نحن ربما لن نصل أبداً إلى الحقيقة الأساسية، لكننا سوف نكون دوماً في طريقنا إليها. ليس بإمكاننا الاقتراب من الحقيقة إلا من خلال الكذب.

* فكرة تحقيق فيلم يتنامى في فيلم آخر يمكن لها أن تستمر على نحو غير محدود. إلى أين تريد الوصول بهذا؟ هل هو مجرد دافع لتحقيق فيلم آخر؟

- طالما أن هذه السلسلة طرية ولديها طاقة، فسوف أستمر معها حتى يصيبني الإرهاق. لدي سيناريوهات أخرى ملتزم بتحقيقها، لكن حين أنتهي من فيلم، أكون لا أزال مرتبطاً عاطفياً بعناصر من ذلك الفيلم. لذا يصبح دافعاً لي أن أعود إلى تلك القصة وأحقق فيلماً آخر بحيث أتمكن من إخراج ذلك من نظامي. عندما أخرجت الفيلم الأول من تلك الثلاثية، "أين منزل الصديق؟"

لم أشعر أبداً باليقين والحميمية التي أشعرها الآن بشأن تلك البيئة، وذلك المحيط. في حينه، الفيلم قدّم بيئة جديدة، أناساً جددا، موضوعاً طازجاً.. لكنه لم يمتلك الطاقة نفسها. الآن، أشعر بأنني متورط على نحو أكثر عمقاً مع ممثلي هذا الفيلم.

* كيف ارتبطت بقصة "عبر أشجار الزيتون"؟

- كان هناك مشهد مدته أربع دقائق في "والحياة تستمر" والذي فيه الشخصية الرئيسية، حسين، يكون منجذباً إلى طاهره، وهي نفسها التي ظهرت في "عبر أشجار الزيتون". كان مثيراً للاهتمام، بالنسبة لي، أن أرى الفتاة غير متفاعلة معه بسبب تكوّن انطباع لدي بأن في مجتمع القرية ستكون هناك مساواة أكثر في ما يتصل بالعلاقات. لن يكون بوسعك أن ترى ذلك النوع من الخيارات التي يقوم بها الناس في البيئات المدينية. لكنها تقول: "أنت لا تصلح لي". إنه أمر مثير للاهتمام أن شيئاً كهذا يوجد في محيط القرية.

* كيف تطورت القصة من تلك النقطة؟ قرأت أنك بدأت بـمعالجة للسيناريو مؤلفة من 15 صفحة. ما الذي تغيّر بين المعالجة والفيلم؟

- لقد أردت حقاً أن أتجنّب اتباع بناء الفيلم داخل الفيلم لكنني لم أستطع التوصل

إلى أي شيء آخر. لذلك اتبعت المعالجة ذات الصفحات الـ15 التي ركّبتها معاً، لكن ذلك كان أساس الفيلم. لقد كتبت تلك الصفحات الـ15 كنوع من التشجيع للممثلين والفنيين بحيث يكون بوسعهم بناء عملهم على شيء ما. لكن في ما يتعلق بي، كنت قادراً على العمل بمادة مؤلفة من خمس صفحات. ذلك يوفّر ما يكفي من أساس سردي. لو أنك كتبت شيئاً جيداً مقدماً، فسوف تنمّي تعلقّاً وولعاً به، وإحساساً بالالتزام به، قد يقيّد حريتك في ما يتصل بالارتجال أو التوصّل إلى أفكار جديدة. أحب أن أدّخر ذلك النوع من الحرية حين أصوّر الفيلم. عندما تكتب سيناريو وتظن أنه ينبغي أن يتحوّل إلى فيلم كلمةً كلمةً، إذن ما هو الدافع للخروج وتحويله إلى فيلم؟

* قلت بأنك كتبت حوار "عبر أشجار الزيتون"، لكن في الحقيقة هو ينتمي إلى الممثلين في فيلمك. هل تستطيع أن تتوسع في توضيح ذلك؟

- أنا أقدّم لهم الموضوع العام في الليلة التي تسبق التصوير. وأبدأ الاتصال معهم بحيث يكون بوسعهم حقاً تنقية عقولهم من أي تعريض سابق للسيناريو. بهذه الطريقة هم يأتون إلى الموقع بأذهان طرية. في اليوم التالي، أثناء البروفات قبل التصوير، أشتغل عليه معهم من زاوية مختلفة تماماً. بعدئذ، في اللحظة التي تسبق البدء في التصوير، أمارس هذه الحيلة عليهم. أقول لهم: "انسوا كل ما ناقشناه للتو، ولنعد إلى ما ناقشناه ليلة أمس".

ميزة هذه التقنية هي أن الممثلين يكونون غير قادرين على استخدام الكلمات التي حفظوها عن ظهر قلب. هم يعرفون ما تكونه الفكرة، لكن يتعيّن عليهم أن يخترعوا طرائق جديدة في تركيب الجملة. وبفعل ذلك، يكون لديهم حالات القلق نفسها التي قد تكون لديك. لذا، أنا ببساطة أذكّرهم بالموضوع العام أثناء التصوير. إنه أشبه بالكومبيوتر: أنت تريد منهم أن يكونوا في ذهنية خالية بحيث تبرمجهم، بعد ذلك تحصل على تغذية استرجاعية مباشرة.

* كلٌ من حسين في "عبر أشجار الزيتون" وسابزيان في "لقطة قريبة" من الرجال غير الناجحين في حياتهم. حسين يرغب في الزواج من طاهره لكنها ترفضه لأنه لا يمتلك منزلاً. سابزيان فقَد عمله وزوجته. مع ذلك، كلاهما قادر على تحقيق أحلامهما من خلال تزييف الواقع: حسين يلعب دور زوج طاهره في المشاهد المصورة في "عبر أشجار الزيتون". سابزيان يختلق كذبة ويعيش لفترة قصيرة الحياة التي رغب أن يعيشها كمخرج. إن شخصياتك الذكورية بسيطة ومتواضعة جداً، ما عدا أدوار المخرجين، الذين يعملون على مستوى مختلف ويبدون قادرين على حل مشاكل أي شخص. أود أن أعرف المزيد عن الدور الذي تنسبه إلى صانع الفيلم في المجتمع.

- أستطيع أن أفهم السبب الذي يجعلك تسيء فهمي في ما يتصل بالسلطة التي أهبها إلى المخرج. في كلا الفيلمين، المخرج في الواقع شخصية توجد في الخلفية.

الشخصيات الواقعية توجد ضمن تلك الخلفية. لذا فإن الخلفية مجرد آداة نقل. إني أستخدم شخصية المخرج لجلب الشخصيات الأخرى إلى مقدمة الصورة. شخصية المخرج تحتاج أن تُظهر شيئاً من القوة والسلطة، شيئاً من التحكم في المحيط. إنه أمر طبيعي أن يكونوا مرئيين كشخصيات أقوى.

* في "عبر أشجار الزيتون" هناك ثلاث شخصيات نسائية قوية: طاهره التي ترفض حسين، جدتها العنيدة، والسيدة شيفا، مساعدة المخرج. لكن هذه الشخصيات، مثل الشخصيات النسائية في أفلامك الأخرى، تبقى مبهمة، غير شفافة، غير مستكشفة.. هل هذا أمر مقصود؟

- تقليدياً، في الأفلام الإيرانية، الشخصيات الأنثوية مرسومة ضمن فئتين: كأمهات أو كعشيقات. وفي أي من هاتين الفئتين لا توجد شخصيات أرغب في استخدامها. إنها تفتقر إلى البعد الإنساني. العديد من الأفلام الغربية تعاني من النواقص نفسها. النساء تعامَل كشخصيات كونية، لمجرد زيادة مبيعات شباك التذاكر. هناك نموذجان من الشخصيات النسائية في الأفلام الإيرانية، الأول هو النموذج البطولي، الذي لا أستطيع أن أتصل به لأنه عنيف ولاذع. النموذج الثاني هو الضحية، التي لا أستطيع أن أتصل بها أيضاً. خارج هذه الفئات الأربع لا يوجد ما يمكن التعامل معه. هناك شخصيات نسائية استثنائية، غير أني لا أحقق أفلاماً عن الاستثناءات. أحب أن أتعامل مع النساء العاديات، لكنني لا أجد الكثيرات منهن. أود أن أتناول ذلك النوع من الشخصية النسائية التي لا تجعل من نسويتها أو أنوثتها قضيةً أو نقطة خلاف، لكنني لا أعرف أين أجدها. هناك ممثل إيطالي، يدعى لاندو بوزانكو، لأفلامه شعبية في إيران. شخصياته هي مزيج من الذكورية والسذاجة. في الأفلام الإيرانية تجد الكثير من النساء اللواتي تشبهن شخصية هذا الممثل. إنهن مستغرقات أو واعيات أكثر مما ينبغي لوضعهن كنساء، وثمة شيء من الادعاء في هذا.

* وشخصياتك الرجالية على النقيض من ذلك..

- هم مجرد كائنات بشرية طبيعية. نشاطهم الجنسي ليس موضع جدل أو خلاف.

* أنت تعوّل على تجربتك الخاصة في أفلامك، على الأمور التي تحدث ضمن العائلة أو تلك التي ترصدها في المجتمع. في اعتقادك، ما الذي لا يفهمه الغرباء عن ثقافتك في أفلامك؟

- أنا عادةً أنحاز إلى أكثر التجارب عاديةً، بحيث أن كل عيّنة من الجمهور تستطيع أن تتصل بها. هل يمكنك أن تحدّد شيئاً معيناً تظنه يتصل بي شخصياً ولا يكون واضحاً أو مدرَكاً لدى الجمهور؟

* هل هناك أي نوع من الدعابة، على سبيل المثال، قد يتفاعل أو لا يتفاعل معها الجمهور؟

- للجمهور توقعات مختلفة، وسوف لن يكون من الصواب تصنيفهم بواسطة المناطق التي يجيئون منها. ثمة علاقة لا أستطيع أن أتدخل فيها بين الفيلم وجمهوره. الأفلام والطريقة التي بها يتفاعل الجمهور معها لها علاقة بعقول الجمهور، وليس شيئاً نقدر أن نضبطه أو نقيسه مثل حجم حذاء الشخص.

* بما أنك عملت كثيراً مع الجماعات المحلية في إيران، هل تظن أن بمقدورك العمل في بعض المجتمعات الأخرى التي لم تعش فيها؟ هل تظن أن بإمكانك التوصل إلى حبكات بالدرجة نفسها من القوة؟

- ما هي الخاصية الإيرانية بشأن "عبر أشجار الزيتون" و "لقطة قريبة"؟ ليس هناك أي خاصية إيرانية في العلاقة بين حسين وطاهره في "عبر أشجار الزيتون". الشيء نفسه ينطبق على سابزيان والطريقة التي يتصل بها مع العائلة. هي طريقة ليست إيرانية خالصة. أنا أحقق أفلاماً عن الكائنات الإنسانية وشموليتها. في هذا أنا لا أقيّد نفسي بمنطقة معينة. قد نكون مختلفين في ما يتصل بلون بشرتنا، لكننا نعاني من أوجاع الأسنان نفسها.

* أظن أن ما يؤكد حقيقة أن أفلامك تأتي من مكان محدد، خاص جداً، الطريقة التي بها تمتحن التوتر بين ما هو تقليدي وما هو حداثي، بين الريفي والمديني. الجمهور يكون واعياً لحضور مستوطنات جديدة قرب الطريق السريع. نحن نسمع ضجيج السيارات لكننا لا نراها.

- أنا فقط أطرح الأسئلة بإظهار تلك النماذج من النزاعات والتعارضات. أنا لا أعتبر نفسي الشخص الذي أيضاً يتوصّل إلى وسيلة لحلها.

في أحد مشاهد "عبر أشجار الزيتون"، مجموعة من الفتيات بملابس سوداء وفي ما بعد مجموعة أخرى من الأطفال بملابس ملوّنة زاهية. مقارنةً بالمشهد الأول، أنا تعاملت مع المشهد الثاني بحرية أكبر لاستحضار بيئة مفتوحة. بالنسبة لي، ذلك هو التعليق البصري الذي أقدمه. إني أتفاعل بأسى مع أي نوع من التغيير الذي لا يكون متناغماً مع حرية الناس. عندما يقطعون بالفؤوس الأشجار لتشييد المباني فإنني أشعر بالحزن.

* لكن أليس هكذا تسير الأمور منذ زمن طويل؟

- لهذا السبب أشرت سابقاً إلى عدم توقع أي حلول أو أحكام مني. أنا أشعر بالطريقة ذاتها بشأن فكرة وفاة جدتي. أنا حقاً حزين لكنني لا أستطيع أن أفعل شيئاً إزاء هذا الأمر. لا أملك سلطة أن أقول: "لا، أريد أن أبقيها معي إلى الأبد". عندما ماتت، لم أستطع أن أمنع نفسي من الإحساس بالحزن.

* كوكر، المنطقة التي صورت فيها، تناقص عدد سكانها، بفعل الزلزال. أنا أرى ذلك

كمشكلة كبيرة، لكن يبدو أنك ترسم صورة مزخرفة جداً لمرحلة ما بعد الزلزال في كوكر. أنت سميت ذاك الفيلم "والحياة تستمر"، كما لو أن مشاكل الزلزال قد حُلّت وتم التغلب عليها، مع أن الحالة مختلفة.

- أتفق معك أنني ألجأ إلى الزخرفة. الحياة متّقدة، مفعمة بالحيوية، جيدة، وتستمر في الوجود. الحياة أقوى من الموت لأن الحياة لا تزال موجودة هناك. بعد أن حققت فيلمي الثاني، سأل شخص ما: "في اعتقادك متى الحياة العادية لهؤلاء الناس سوف تُستأنف ثانيةً؟" فقلت له: "في اليوم الثالث، عندما أشاهدهم يغسلون السجاد". لكنني اكتشفت خطأي عندما بدأت أتحدث أكثر مع الناس. اكتشفت أن لديهم قصصاً تعود إلى وقت الزلزال. هناك رجل وقع تحت قطعة ضخمة من المعدن، وفي لحظة شروعه الخروج من تحتها لإنقاذ نفسه، بدأت الحياة من جديد بالنسبة له.

* في بداية هذا اللقاء ذكرت شيئاً عن عملية صنع الفيلم وكيف أنها منفتحة جداً على التغيير. من اختيار الممثلين إلى المونتاج، الفيلم قد يتحول إلى فيلم مختلف. هل يمكنك أن تعلّق أكثر على الخاصيات التي يضيفها هذا إلى الفيلم؟ هل يمكن أن يكون الفيلم مفتوحاً أكثر على التأويل.. مثلاً؟

- لا يمكنني أن أعرف بشأن تأويلات الناس، لكنني أجده نافعاً جداً في ما يتعلق بطريقتي في العمل. إنه يتيح لي أن أقوم بتلك التغييرات. أثناء الفيلم تجعل حسين يصحح للمخرج. هو يخبره بأن الفتاة لا يتعيّن عليها أن تناديه بـ السيد حسين، حين تخاطبه، بل يكفي أن تقول: حسين.

عندما لا يكون لديك سيناريو مكتمل وتتيح لنفسك ذلك النوع من الحرية، فسوف تجد نفسك في مثل تلك الأوضاع. أحياناً نحن نذهب من طهران إلى قرى نائية، وسيكون من الخطأ أن نذهب إلى هناك مع أفكار مكوّنة سلفاً، وعدم قدرة على التغيّر.

* أردت أن أمتدحك على استخدامك للصوت في فيلمك. بالاعتماد على الأصوات المحيطة، أنت نادراً ما تستخدم الموسيقى كدليل أو مرشد عاطفي.

- بالنسبة لبعض المخرجين، دلالة ومغزى الصوت أكثر أهمية من البصري. عندما نخرج للتصوير، أحياناً الناس يسألون الطاقم الفني عن وجهتهم فيقولون: "نحن ماضون لتسجيل بعض الأصوات، لكننا نأخذ معنا المصور في حالة احتجنا أن نصور بعض اللقطات".

إذا أنت ركّزت على البصري فحسب، فسوف تتعامل فقط مع جانب واحد من المكعّب. أحياناً نضع الكثير من التوكيد على اللقطة، كما لو نقول للعالم: "صمتاً، الصورة هامة جداً". لكن لو نظرت إلينا، أنا وأنت جالسان هنا نتحدث، لوجدت

الضجيج من حولنا هو الطاغي.. ذلك هو الجزء الهام من الواقع.

اقتناص اللاشيء

(هذا الحوار أجراه فيليب لوبيت، ونشر في مجلة Film Comment عدد يوليو/ أغسطس 1996)

التقيت بالمخرج الكبير عباس كيارستمي في غرفة بالفندق الواقع قبالة مركز لينكولن، حيث تعرض جمعية الفيلم عدداً من أفلامه.

ومع أنه يتحدث باللغة الإنجليزية إلى حد ما، إلا أنه آثر وجود صديقه جمشيد أكرمي، الذي يمارس تدريس السينما، كمترجم. وهذا الصديق سارع إلى إسدال الستائر "لأن ضوء الشمس يؤذي عينيّ كيارستمي".

رجل ذو قامة متوسطة، أنيق يرتدي قميصاً وبنطلون جينز أسود، وسيم، ملامحه هادئة ومتعاطفة، عيناه تشعان دفئاً وذكاءً، مهذب للغاية، ويمتلك تلك الجاذبية التي تأسرك.

بادرني كيارستمي قائلاً:

- من الأفضل أن نتحدث فقط عن الأفلام التي نحبها.

* حسناً، تحدّث عن بعض الأفلام التي أحببتها في بداية اهتمامك بالسينما..

- تربيتي السينمائية بدأت مع مشاهدة الأفلام الأمريكية الكلاسيكية. كنت في سن المراهقة، 15 أو 16 سنة، عندما شهدت صالاتنا غزواً من الأفلام الإيطالية التي تنتمي إلى الواقعية الجديدة. لقد جاءت تلك الأفلام في فترة كنت قادراً فيها على اتخاذ القرار – باستقلالية – بشأن الأفلام التي أرغب في مشاهدتها. كنت آنذاك أشعر بأن الشخصيات في الأفلام الأمريكية لا تنتسب إلا إلى السينما وأنها لا توجد في الواقع، بينما الشخصيات التي كنا نراها في الأفلام الواقعية الجديدة يمكن أن نراها أيضاً في محيطنا وبيئتنا: ضمن العائلة، الأصدقاء، الجيران. أشخاص عاديون يشبهوننا.

من خلال هذه الأفلام أدركت أن الشخصيات السينمائية يمكن أن تكون حقيقية أيضاً، وأن السينما يمكن أن تتحدث عن الحياة، عن البشر العاديين.

* هل أتيحت لك الفرصة لمشاهدة أفلام ياسوجيرو أوزو (الياباني) كارل دراير (الدنمركي) روبير بريسون (الفرنسي)؟ أسأل لأن لدى هؤلاء المخرجين ضرباً من الهدوء والروحانية التي نجدها في أفلامك..

- بلا شك. أعتقد أنني تأثرت بهم جميعاً. لكن كل هؤلاء المخرجين تأثروا بالحياة

واستلهموها.. مثلي. إذا وجدت تماثلاً بين أفلامي وأفلامهم، فذلك يعود في الغالب لأننا ننظر إلى الحياة بالطريقة ذاتها، ومن الزاوية ذاتها.

* في فيلمك الوثائقي (الفرض المنزلي) استخدمت كلمة "بحوث" researches في تفسير ما كنت تريد فعله. إنها الكلمة نفسها التي استخدمها روسيلليني عندما تحدث عن أفلامه التاريخية، وكذلك فعل جودار. إلى أي مدى تنظر إلى أفلامك بوصفها "بحوثاً"؟

- حين حققت "الفرض المنزلي"، الشيء الوحيد الذي كنت أفكر فيه هو مشكلتي الخاصة، ومشكلة ابني الصغير. حتى إنني – عند تلك النقطة – لم أكن أفكر في السينما، في كيفية تحقيق الفيلم. لقد وجدت في حوزتي بعض الأفلام الخام فاستخدمتها في تصوير فيلمي. إذا كنت تسمي هذا الفيلم "بحثاً" فأنا لا أتفق معك لأنها ليست الطريقة المثلى لوضع بحث، وهذه الطريقة لا تنسجم مع علم المنهج (الميثودولوجيا) الصحيح. أما إذا اعتبرته "فيلماً"، أيضاً سوف لن أتفق معك، لأنه في الواقع ليس فيلماً بل هو أقرب إلى "البحث".

(كيارستمي يضحك)

* ماذا كانت مشكلة ابنك؟

- يتعيّن عليّ أن أقول بأن هذا أصعب فيلم حققته على الإطلاق. ابني كان يعاني من مشكلة في إنجاز واجباته المدرسية، فقد كانت كثيرة ومرهقة للغاية، وهذا جعلني أقرّر الذهاب إلى مدرسته والبحث عن حل. هناك علمت بأن الكثيرين من التلاميذ يعانون من المشكلة ذاتها، وما كان بإمكاني الاكتفاء بالجلوس هناك والإصغاء إلى مشكلتهم.. كان ذلك أمراً مزعجاً للغاية، وشعرت بحاجة شديدة إلى عرض المشكلة على نطاق واسع.

* دائماً نجد الأطفال في بؤرة أفلامك.. لماذا؟

- حدث ذلك بالصدفة. ذات مرة وجهت إليّ دعوة للمساهمة في تأسيس فرع للسينما في مؤسسة جديدة تدعى مركز التنمية الثقافية للأطفال والشباب. من خلال عملي هذا وجدت نفسي منغمساً في تحقيق أفلام عن الأطفال، وبالتدريج بدأت أنمّي اهتمامي الخاص بعالم الصغار.

* هناك دائماً مجازفة في تحقيق أفلام عن الأطفال، حيث يصعب تجنب النزعة الوجدانية (العاطفية المفرطة)، أو تصوير الطفل كشهيد عليه أن يضحي تكفيراً عن آثام وخطايا الكبار..

- الذي ساعدني حقاً في تصوير عالم الأطفال هو أنني كنت أرى ولديّ يكبران أمام بصري، إضافة إلى اتصالي بالأطفال من خلال عملي في تلك المؤسسة.

لقد توصلت إلى إدراك بأن الأطفال ليسوا حقاً مفرطين في العاطفة، أو شهداء، أو حتى أبرياء. إني أنظر إليهم كبالغين. ربما يختلفون عنا – نحن الكبار – في التكوين العقلي أو في الإدراك والمعرفة، لكن فهمهم للحياة يبدو أحياناً أعمق وأكثر صحيةً من فهمنا.

* هناك مشهد في فيلمك "وتستمر الحياة" يظهر فيه الصبي وهو يعبّر فلسفياً عن قضية ما، ويسأله شخص: كيف تسنى لك اكتشاف هذا الشيء؟ فيرد قائلاً: "تعلمت نصفه من درس التاريخ، ونصفه من جدّي، ونصفه اكتشفته بنفسي".. ثلاثة أنصاف!!

- نعم، لقد أضاف الصبي نفسه إلى النصفين.

* الأب، في ذلك الفيلم، يبدو في البداية سريع الانفعال ونافد الصبر. كل ما يفعله ابنه يضايقه ويزعجه، لكنه يحاول أن يقهر هذا السلوك أو هذا الفعل اللاإرادي.. أشعر أن هذا شيء يحدث في أفلامك، أعني الجدلية بين الإحباط والصبر..

- بالنسبة لي، الدليل الفعلي لتلك الرحلة كان الصبي وليس الأب، مع أن الأب هو الذي يقود السيارة. في الفلسفة الشرقية لدينا هذا الاعتقاد بأنك لا تستطيع أبداً أن تخطو في إقليم مجهول دون وجود دليل معك.

الصبي هنا يتصرف بطريقة أكثر عقلانية من الأب. إنه يقبل بفكرة عدم ثبات ولا منطقية الزلزال، وهو ببساطة يستمر في الحياة: يشعر بالعطش ويلهو مع الجنادب.

* أكثر اللحظات هزليةً حين يسأل الرجل صبياً آخر: ماذا حدث؟ - وهو يعني ليلة حدوث الزلزال – والصبي يبدأ في التحدث عن مباراة كرة القدم تلك الليلة..

- الصبي لا يتحدث عن الكارثة، بل يتحدث عما يثير اهتمامه في الحياة.

* رجوعاً إلى ذلك التوازن الآسر بين السخط واللهو أو التسلية: في فيلمك "عبر أشجار الزيتون" نرى الشاب يتحدث شاكياً عن خيبته العاطفية، والمخرج يصغي إليه ويبدو أحياناً كما لو أنه على وشك مقاطعته بالقول: "هذا يكفي، لقد فهمت ما تعنيه، فلا داعي للإسهاب".. غير أنه لا يفعل ذلك بل ينظر إلى الشاب في فضول ورغبة في الاستماع. أعتقد أنك، كمخرج، تلهو بجمهورك، بجعلنا نختبر شيئاً مثيراً للسخط – كما في تكرار اللقطات التي يخطئ فيها الممثل – والذي يمتلك أيضاً جانباً مسلياً أو مضحكاً.

- أنا لا أتفق مع نظرتك إلى تلك اللقطات المتعددة باعتبارها لقطات مكرّرة، وذلك لأنها – في كل إعادة – يكون رد فعل الجمهور مختلفاً. في الإعادة الرابعة قد يقول المتفرج: "آه، هذا يكفي".

* لنتحدث عن حس الإيقاع لديك. في أفلامك نجد ذلك التناوب أو التعاقب لحالات التوتر والاسترخاء، السكون والتعارض. بعض المشاهد تبدو وكأنها تستمر لفترة طويلة، ثم في فترات أخرى تكون الدراما مكثفة جداً..

- ذلك الإيقاع مستمد من الطبيعة، من الحياة. هناك النهار والليل، الصيف والشتاء. التباين بين تلك الأشياء هو ما يغذّي اهتمامنا. ربما أنت تحب الربيع لكنك تدرك بأن الربيع لن يحلّ طوال السنة وإلا لشعرت بالضجر. ثمة إيقاع للطبيعة، وإذا أنت اخترت الإيقاع ذاته – بمعنى التلاعب به: ملاطفته في موضع، والخشونة والفظاظة معه في موضع آخر – فإن ذلك سيكون مثيراً للاهتمام.

* أتساءل إن كان السبب يعود إلى الفارق الثقافي، فالأفلام الأمريكية تتحوّل إلى طابع الأكشن (الحركة) أكثر فأكثر. في الأفلام الأمريكية من النادر أن نجد مشهداً لرجلين عجوزين يتحاوران – كما في "عبر أشجار الزيتون" – دون أن يساهم هذا المشهد في دفع الحبكة.

- شخصياً أستمتع بمثل هذه المحادثات التي لا يهتم بها الكثيرون، ربما لأنهم لا يفهمونها. في هذا الفيلم كنا نحقق فيلماً عن تحقيق فيلم. لكن ثمة لحظات لم نكن فيها نفعل أي شيء. وأنا باستمرار أحاول اقتناص تلك اللحظات حيث لا شيء يحدث فيها. ثمة مواقع في الفيلم ليس من الضروري حدوث شيء فيها.

في فيلم "لقطة قريبة Close Up" هناك مشهد لرجل يركل علبة فارغة في الشارع. لقد احتجت إلى ذلك.. احتجت إلى اللاشيء.

* هل كنت تحتاج إلى اللاشيء لأسباب جمالية أم دينية، أم كليهما؟

- إنهما يتقاطعان ويتداخلان عند نقطة معينة. إذا أنت أظهرت المظهر الجمالي فلربما سترى انعكاساً للمظهر الديني أيضاً. المواضع التي فيها لا شيء يحدث هي المواضع التي فيها شيء ما على وشك التبرعم. ذلك أشبه بالنبتة التي لم تنبثق بعد من الأرض، لكنك تعلم بأن هناك في الأسفل جذوراً وأن شيئاً ما يحدث.

عندما تقرأ رواية، سوف تصادف في نهاية الفصل بياضاً يجعلك تتوقف. ذلك هو الشيء الذي أسعى إلى خلقه في أفلامي. مع الرواية تستطيع أن تتوقف عن القراءة وتفعل شيئاً آخر ثم تعود إلى الرواية، لكن في السينما لا تسنح لك هذه الفرصة بل عليك أن تبحث – على نحو واع – عن الوقفات.

لذا عندما يخبرني البعض بأن فيلمي يصبح بطيئاً عند نقطة ما، فإن ذلك يسعدني، لأنه إذا لم يتباطأ فإنني لا أستطيع أن أرفعه مرة أخرى.

* في أحد مشاهد "عبر أشجار الزيتون" يعيد المخرج تصوير اللقطات لأن الشاب يصر على ذكر الرقم الخاطئ عن عدد ضحايا الزلزال، أي أنه لا يلتزم بالعدد

المذكور في السيناريو بل يذكر العدد الفعلي للضحايا الذين يعرفهم. لماذا إعادة المشهد من بدايته في كل مرة وليس من لحظة الخطأ، كما حدث لمشهد مماثل في فيلم "وتستمر الحياة"؟

- أردت أن أستخدم تلك الأشرطة التي يتم التخلص منها عادةً أثناء عملية المونتاج. كل تلك الإعادات في التصوير تتيح لي أيضاً إفساح المجال لحوار الشاب، حين يخاطب بصوت خفيض الفتاة التي يحبها، بين تصوير اللقطات. في الحقيقة، أنا أحب تلك اللحظات حين ينظر شخص ما إلى الكاميرا فتعتقد أن هذا الشخص ليس مثيراً للاهتمام، ثم يتضح لك بأنه مثير للاهتمام فعلاً. المشاهد التي هي أقل غطرسةً سينمائياً تثير اهتمامي أكثر.

* أنت مخرج تجمع بين النزوع الإنساني المنطلق من انتسابك للواقعية الجديدة، والنزوع الشكلاني.. حيث تلهو بفكرة الفيلم داخل الفيلم، وحيث كل شيء يبدو كحيلة بارعة. على سبيل المثال، في بداية فيلمك "عبر أشجار الزيتون" يستدير الممثل إلى الكاميرا ويقول: "أنا الرجل الذي يلعب دور مخرج هذا الفيلم".. بمجرد أن يقول هذا، فإنه يخلق مستوى من الشكوكية.

- أو مثل ذلك المشهد في "وتستمر الحياة" حين يعطش شخص ما فتدخل ملاحظة السيناريو الكادر وتعطيه ماءً.

سبب ذلك أن العاملين معي لا يكفّون عن إبداء ملاحظات مثل "هذا الزلزال حدث في الصيف، لكننا نصور في فصل آخر، فأوراق الشجر أضحت الآن صفراء". فأقول لهم: "نحن لا نستطيع أن نعيد تمثيل ذلك الزلزال. علينا أن نخلق زلزالنا الخاص، وزلزالنا تحت السيطرة.. بإمكاننا أن نراقب ونفحص كل شيء".

يقول جودار: "الحياة تشبه فيلماً مصنوعاً على نحو سيء".. لكن عندما نصنع فيلمنا، فإن بوسعنا أن نقوم بتصحيحات وتعديلات. لذا فإني أختار متى أصنع الزلزال، وربما الزلزال الذي يحدث في الخريف يكون أفضل من ذاك الذي يحدث في الصيف.

* نعم، لكنك لا تزال تريد من كل شخص أن يفهم بأن هذا مجرد فيلم.. هو ليس مثل فيلم روسيلليني "روما مدينة مفتوحة"، على سبيل المثال.

- ذاك كان فيلماً أيضاً..

* لكن روسيلليني لم يظهر لنا ذراع الميكروفون، ولم يجعل الممثل يخبرنا بأنه يلعب دور المخرج..

- إني أقرّ بحاجتك، كمتفرج، إلى الاستغراق في الفيلم وجعله يمتصك.. لكن ليس إلى الحد الذي يجعلك تنسى بأنك تشاهد فيلماً فحسب. كل فيلم، جوهرياً، هو إعادة تمثيل للواقع، لكن ليس الواقع ذاته. إني لا أميل إلى الأفلام التي تجعل الجمهور

يتفاعل بطريقة عاطفية بحت. لهذا السبب، كمثال، أتجنب استخدام الموسيقى في أفلامي.

* لنتحدث عن فيلمك Close Up.. إنه أحد أفلامك المفضلة لدي..

- أشعر بعاطفة قوية تجاه هذا الفيلم الذي أحبه كثيراً. إنه الفيلم الذي لم يسمح لي – كمخرج – بأن أتلاعب به أو أتحكّم فيه. أشعر بأني متفرج لهذا الفيلم أكثر من صانع له.

* أشعر بأنه فيلم ينتسب، بطريقة ما، إلى عالم دوستويفسكي. "بطل" الفيلم قريب من الأمير ميشكن في "الأبله". الغريب أنه محتال لكن يتضح أنه أكثر صدقاً من أفراد العائلة الذين يحاولون خداعه..

- أنت تحب هذه الشخصية لأنه فنان، ولهذا السبب هو يستطيع أن يختلق الأكاذيب الجميلة. أنا أحب أكاذيبه أكثر من صدق الآخرين، لأن أكاذيبه تعكس حقيقته الباطنية على نحو أفضل من الحقيقة السطحية، الظاهرية، التي يعبّر عنها الآخرون. أعتقد أنه من خلال الأكاذيب تستطيع أن تقترب أكثر من الأفراد، وتفهمهم بصورة أفضل.

* هل الفيلم يعبّر، من بعض النواحي، عن سيرتك الذاتية؟

- نعم، عند مواضع معينة. أنا أشبه سابزيان (بطل الفيلم) والعائلة معاً. لقد تحايلت على الآخرين، والآخرون احتالوا علي.

* كل شاب يرغب في أن يكون فناناً نجده يبدأ بتمثيل شخصية فنان، أليس كذلك؟ يتعيّن عليك أن تشق طريقك نحو الفن بواسطة الخداع.

- ذلك لأنك عندما لا تكون سعيداً مع ذاتك الحقيقية، فعندئذ يتعيّن عليك أن تشرع في التخيّل. ذلك هو الشيء السار والبهيج بشأن امتلاك قوة التخيّل. كل شخص لديه حصة من تلك القوة، لكن الفنان وحده قادر أن يستفيد من ذلك على نحو أفضل، ويجعل الخيال قريباً إلى الواقع.

* سابزيان لديه إحساس ديني بشأن الأفلام.. هو يريد أخذ العائلة لمشاهدة "فيلمه"، كما لو أنه، في تلك اللحظة، يصبح مرشداً دينياً.. هل تعتقد أن الفيلم عقيدة؟

- ذلك يتوقف على الفيلم..

* نهاية الفيلم....

- كان صعباً جداً تصوير ذلك المشهد، بعد المحاكمة، عندما أحضرنا سابزيان إلى منزل العائلة. عادةً عندما تصور في بيت حقيقي فإن أصعب شيء هو إدخال المعدات. لكن في هذه المرّة، الصعوبة كانت في إدخال سابزيان إلى البيت. كان

يقف في الخارج، عند الباب، صامتاَ، لأنه شعر بأنه فقَدَ تلك السلطة التي خوّلته الدخول في المرّة الأولى. لذلك ذهبت إليه وقلت له: "لا داعي للحرج والارتباك، فأنت لم تكذب على هؤلاء الناس.. أ لم تخبرهم بأنك سوف تجلب طاقم فيلمك ليصورهم؟ وهذا ما فعلته.. ها نحن هنا معك".

كلامي هذا حلّ مشكلته. شعر بارتياح ودخل. لكن عندئذ بدأت أنا في المعاناة بسبب ما قلته وما فعلته، وأوشكت على البكاء.

ما حدث في Close Up يذكّرني بقصة عن أحد شعرائنا. كان يبدو أشبه بمتشرد بملابسه العتيقة الرثة. ذات مرّة كان مارّاً بمدرسة دينية فسمع بعضهم يتلو آيات من القرآن، الكتاب المقدّس، بصوت جميل جداً. توقف وراح يصيخ لفترة من الوقت مأخوذاً ومفتوناً بالصوت، ثم اقترب من الباب وراح يطرقه بشدّة. فتحوا له الباب، فأخبرهم أنه قد استمتع حقاً بتلاوتهم وسألهم: " كيف تعلمتم الإنشاد على هذا النحو الجميل؟".

اعتقدوا من هيئته أنه شخص نكرة لا قيمة له، فحاولوا ممازحته والضحك عليه. قالوا: " إنها ليست معضلة. كل ما فعلناه أننا ذهبنا إلى تلك البركة المتجمدة، كسرنا الثلج، وغطسنا. حين خرجنا استطعنا أن نتلو على نحو ما سمعته".

سرعان ما نفّذ الشاعر ما قالوه وغطس في المياه الباردة جداً، وعندما خرج، شعروا بقلق شديد وخافوا أن يصيبه برد أو يموت. لكن فيما هم يجففونه قال: "الآن أحضروا لي القرآن".. وشرع في التلاوة بصوت جميل للغاية.

إنها قصة رائعة، وأعتقد أن شيئاً كهذا حدث في هذا الفيلم Close Up، بمعنى أن كل شخص حصل على ما يريد.

* نهاية الفيلم هي إحدى أكثر النهايات التي شاهدتها إدهاشاً. عادةً في قصص "البديل" يتولّد إحساس مشئوم ومخيف، لكن هنا.. البديل يعانق نموذجه: محسن مخملباف.. إنه يتشبث به على الدراجة البخارية.

- حين كنت أنفّذ ذلك المشهد، امتدحت الشخص الذي اخترع تلك الدراجة البخارية لأنها ساعدتني على أن أجعل هذا الشخص يعانق معبوده. في ما يتعلق بالبديل عموماً، أحياناً يكون البديل أصلياً أكثر من الأصل، لأنه يصبح أكثر إخلاصاً وتفانياً للفكرة من الأصل.

* مثل التابع أو المريد..

- نعم. في أحد المشاهد، يزور المخرج الحقيقي مخملباف العائلة للتأثير فيها لصالح سابزيان، والأم تقول لمخملباف عند مغادرته البيت: "سيد مخملباف، مخملباف الآخر كان أكثر مخملباف منك".

أظن أن السبب يكمن في أن سابزيان كان في أمسّ الحاجة إلى أن يصبح مخملباف، في حين لم يعد مخملباف الحقيقي مهتماً بأن يكون مخملباف.

* الملفت للنظر أنك حققت فيلماً عن شخص يمثّل شخصية مخملباف، بينما في فيلمين لاحقين لك استخدمت ممثليْن مختلفيْن ليؤديا شخصيتك..

- في الواقع هما لا يؤديان شخصيتي، بل إن كلاً منهما يمثّل دور مخرج ما. من هنا يقول الممثل في "عبر أشجار الزيتون" إني أؤدي دور المخرج، ولم يقل إني أؤدي شخصية عباس كيارستمي.

* هذا صحيح، لكنه يصور مشهداً من فيلمك السابق "والحياة تستمر"..

- لا أعتقد أن غالبية الجمهور يتذكرون ذاك المشهد.

* فيلم Close Up يحتوي على لقطات قريبة عديدة. في أفلامك التالية وضعت الكاميرا في مسافة أبعد واستخدمت القليل من اللقطات القريبة. ثمة معالجة للمكان مختلفة وأكثر تعقيداً.

- في Close Up صورنا مشهد المحاكمة بكاميرتين، إحداهما تتابع ما يجري في المحكمة في لقطات عامة، والأخرى كاميرتي، الكاميرا الفنية، التي هي مركّزة أساساً على سابزيان في لقطة قريبة. سبب هاتين اللقطتين المختلفتين أن على القانون أن يكون دائماً في لقطة عامة، وهذا يعني السهر على مصالح كل شخص. بتلك الكاميرا نحن لا نستطيع الاقتراب أكثر من أي فرد. لكن وظيفة الفن أن تقترب من الأفراد، ومن خلال الفن تستطيع الاقتراب من الشخص ومن ثم تغيير القانون.

أحياناً تكتشف بأن الكادر المخلوق لفرد ما قد يكون محكماً وضيقاً إلى أبعد حد، وأن عليك أن تمدّده وتوسّعه. وهذا ما كان سابزيان يحاول أن يبرهنه: لقد كان بحاجة إلى كادر أكبر وأوسع.

* حدّثني عن استخدامك للقطات العامة والقريبة والطويلة..

- بالنسبة لي، اللقطة القريبة لا تعني بالضرورة أنني قريب من الشخص. في كل أفلامي، المعنى المتضمن سيكون مختلفاً. في فيلم "وتستمر الحياة"، اللقطات العامة مفهومة ولها ما يبرّرها. لو أنني استخدمت اللقطات القريبة فذلك قد يعني بأنك معتمد على ملاحقة شخص واحد. المخرج في ذلك الفيلم كان مأخوذاً بصورة فوتوغرافية للصبييْن المفقوديْن في لقطة قريبة، وكان يُطلع كل من يصادفه على الصورة.

* الفيلم كان بالفعل عن مجتمع يعيد بناء نفسه، لذا كانت اللقطات العامة ضرورية..

- وهذا ما يوحيه المشهد الختامي للفيلم: نحن بحاجة إلى النظر إلى الأشياء في بعد أكبر.

* الملاحظ أنك أنهيت فيلميك الأخيرين بلقطة طويلة تستمر لفترة دون قطع..

- حين أستخدم اللقطة العامة فإنها تبعدني عن الممثلين والطاقم الفني الذي يعمل معي، وهذا يمنحهم فرصة غمر أنفسهم في محيطهم. لهذا السبب أستخدم العدسات المقرّبة وأقوم بحركات "بان" من خلالها. ولهذا أيضاً أحاول تفادي اللقطات المصاحبة tracking لأن في مثل هذه اللقطات يبقى الطاقم كله قريباً جداً من الممثلين ويجعلهم واعين لذواتهم.

من خلال تجربتي أدركت أن الممثلين، عندما تكون الكاميرا في مسافة بعيدة عنهم، يكونون في أفضل حال، ويتصرفون على سجيتهم، ويكونون أكثر قدرة على الاسترخاء في شخصياتهم.

* ما هو تأثير الثورة الإيرانية على أفلامك؟

- أفلامي، من عدة نواح، ظلت هي نفسها قبل التغيير السياسي وبعده. من المؤسف أن النقاد هنا (في أمريكا) لم يشاهدوا بعضاً من أهم أفلامي التي حققتها قبل الثورة، والتي هي ممنوعة. لم تمنعها الرقابة بل وزارة التربية وذلك لأسباب تافهة. لقد منعوا أحد أفلامي لأن فيه امرأة تكشف عن شعرها.

* هل تمارس الرقابة الذاتية؟

- عادةً أختار الموضوعات التي تفلت من مقص الرقيب. لكن الرقباء ليسوا دائماً أذكياء، أحياناً يحذفون أشياء عادية.حتى الآن لم تحذف الرقابة أي مشهد من أفلامي. وأنا لا أحاول التعامل مع موضوعات يمكن أن تثيرهم وتستفزهم. لم أعد شاباً لأشعر بالتباهي والفخر لأن فيلماً لي منعته الرقابة.

* أفلامك تعرض لنا جوانب من الحياة الإيرانية مختلفة عن الصورة المعتادة التي نحصل عليها من وسائل الإعلام الأمريكية، والتي تنزع إلى تحويل إيران إلى شيطان..

- هنا، في أمريكا، عندما أشاهد صوراً عن إيران فإنها ترعبني. وأتساءل: هل أنا حقاً أعيش في بلد كهذا؟ أؤكد لك بأن المجتمع الإيراني الحقيقي هو الذي تشاهده في أفلامي وليس تلك الصورة التي تشاهدها في التلفزيون. المسألة كلها تعتمد على ما تريد أن تؤكده: الحياة المثيرة أو العادية؟

في فيلم "وتستمر الحياة" كان عليّ أن أقرّر: هل أريد أن أؤكد كارثة الزلزال أم جمال الطبيعة وشخصية الشعب؟ أنا فخور جداً بالشعب الذي أنتمي إليه، خصوصاً

عندما أكون بعيداً عنهم.

في الطريق إلى مطار طهران، للمجيء إلى هنا، رأيت سيارة متوقفة والنيران تشتعل في المحرّك. توقفت لكي أساعد. فجأة، في تلك اللحظة، رأيت حوالي خمسين شخصاً يندفعون من سياراتهم للمساعدة. الرجل كان يحاول إطفاء النار بمعطفه الواقي من المطر. بعد أن نجح هؤلاء في إخماد النار، مضوا إلى سياراتهم دون أن ينتظروا كلمة شكر. تلك هي الصورة الحقيقية للشعب.. تلك هي الصورة التي أحب أن أقدمها في الفيلم.

سينما لا تستنزف الطاقة

(أجرت الحوار ناسيا حميد، مجلة Sight and Sound, February (1997

* وصفك البعض بـ ساتياجيت راي الجديد، من حيث اكتشاف الغرب لك بالطريقة التي حدثت مع راي في الستينيات. لكن بخلاف راي، بينما يريد النقاد مناقشة أفلامك، إلا أنهم لا يريدون أن ينظروا إلى مدى أبعد لرؤية الثقافة الفارسية من خلالها. هل تقدر أن تخبرني إلى أي مدى تتصل أفلامك بالثقافة الإيرانية؟

- بلا شك أفلامي لها جذور عميقة جداً في قلب الثقافة الفارسية.. وإلا فأين سيكون منبعها، ومن أين تستمد مصادرها؟ أنا أيضاً أفهم أن الغرب يجد هذا إشكالياً من الوجهة السياسية: أحداث السنوات الأخيرة أظهرت صورةً مخيفة جداً لإيران إلى حد أنهم يختارون تجاهل ما لا يميلون إليه، ويركّزون على ما يريدون فعله. لكنه صراعهم، بين فكرتين مختلفتين تماماً. من جهة، في التقائهم بالسينما الإيرانية، هم ينظرون إليها كثقافة صحية وإنسانية، وشعرية أيضاً بطريقة ما. من جهة أخرى، هم ينظرون إلى ذلك بوصفها ثقافة الإرهاب، كما تصورها الميديا الجماهيرية الغربية. التضارب بين هاتين النظرتين قد تسبب في رد الفعل هذا، والذي يجعل الناس غير راغبين في الاعتراف بخلفيتي الإيرانية. مع ذلك، في الوقت نفسه، هم يريدون أن يعرفوا من أين جاءت أعمالي. الحقيقة أن أحداً لا يستطيع أن ينكر الثقافة التي وُلد ضمنها.

* كيف تربط أو تقيم علاقة بين الفيلم والسياسة؟

- أظن أن أي عمل فني هو عمل سياسي، لكنه ليس حزبياً. إنه لا يساند حزباً ويهاجم آخر، لا يفضّل نظاماً على آخر. نحن نفهم السينما السياسية على أنها تلك التي ينبغي أن تدعم دوماً أيديولوجيا سياسية معينة. لو نظر المرء إلى أفلامي من وجهة النظر هذه، فبالتأكيد سوف لن يعتبرها سياسية. لكن ليس هناك فيلم يقدر في الوقت نفسه أن يكون غير سياسي. رغم ذلك، عندما يتحدث المرء عن الكينونة هنا وفي الحاضر، فإنه بطريقة ما يعبّر عن علاقته بالأحداث السياسية اليومية في بلاده، أو في العالم. أظن أن تلك الأفلام التي تبدو غير سياسية، مثل الأفلام

الشعرية، تكون أكثر سياسية من الأفلام المصنفة على أنها "سياسية".

* هل عملت دوماً مع ممثلين غير محترفين؟

- نعم، دوماً. فيلمي الأول كان مع طفل في السابعة من عمره، لأنني لم أستطع العثور على ممثل محترف في السابعة في ذلك الحين، ومع كلب غير مدرّب. أنا نفسي كنت غير محترف. هذا أصبح منهج عملي. بالطبع للعمل مع ممثلين هواة حسنات ومساوئ، ويقتضي بالتأكيد طريقة خاصة في العمل. المرة الأولى التي عملت فيها مع ممثل محترف كان في "عبر أشجار الزيتون"، مع محمد علي كيشافرز، ومع أني كنت راضياً حقاً عن أدائه، إلا أني أستمتع أكثر في العمل مع الهواة، وأتعلم منهم الكثير. بما أنهم لم يألفوا العمل السينمائي بعد، فإنهم باستمرار يصححون لي الأفكار التي تكوّنت لدي سلفاً. حالما يعجزون عن إلقاء جملة من الحوار، والتي ربما تكون مكتوبة بشكل سيء، أو لا يتمكنون من تأدية مشهد ما، فإنهم بطريقة أو بأخرى ينقلون إليّ هذه الرسالة التي تقول بأن ثمة خللاً في عملي. بالتالي فإنهم، دون أن يعلموا ذلك، يصححون نصي وحواري. ثمة علاقة متطورة بيننا. الممثل الهاوي، بطريقة ما، هو نصف مخرج، نصف مونتير، نصف كاتب سيناريو.

* من هو مخرجك المفضل؟

- في هذه اللحظة، لا أستطيع أن أعطيك اسماً. في البداية كنت متأثراً بالسينما الأمريكية، التي عرّفتني على شخصيات نائية عن الحياة اليومية: أفراد يحملون مسدسات، ورعاة بقر. في الواقع، السينما الإيرانية بدأت مع النمط الغربي. كان هناك سلسلة من النجوم البعيدين كثيراً عن حياتنا. بعد ذلك مارست السينما الإيطالية التأثير الأكبر فيّ: للمرة الأولى أشاهد أفراداً قريبين جداً من الأفراد الذين التقيهم في محيطي في إيران. السينما الأمريكية كانت تنظر إلينا بوصفها سينما الخيال، غريبة عن حياتنا اليومية. بينما عرضت علينا السينما الإيطالية، على نحو واضح ومباشر جداً، الناس وحياتهم المألوفة والاعتيادية. وفكرت، حتى جاري يمكن أن يكون بطلاً في هذه الأفلام، حتى أبي يمكن أن يكون في بؤرة الفيلم. لقد كان للواقعية الجديدة التأثير الأكبر علي، ولأني كنت يافعاً جداً آنذاك.

* كم كان عمرك؟

- 15. كنت في العاشرة عندما شاهدت أول فيلم في حياتي.

* أي فيلم كان؟

- لا أستطيع أن أتذكر. لكنني أتذكر الصورة الأولى التي شاهدتها: أسد مترو جولدوين ماير. الصورة أفزعتني. لقد سبق أن شاهدت أفلاماً، أعني الفيلم الفعلي

نفسه، في أيدي الأطفال في الشارع، لكنني لم أعرف كيف تشتغل.

* تعني أطر (frames) الفيلم..

- نعم، كان الأولاد يتبادلون هذه الأطر مثل الطوابع.. وبالنسبة لي، كان الفارق بينها والطوابع هو ضرورة أن ترفعها وتعرّضها للضوء كي ترى محتواها. الفيلم الأول الذي شاهدته كان ملوناً، يمثّل فيه داني كاي. أذكر أنه كان يعزف على البيانو بأنفه، لكنني لا أعرف عنوان الفيلم.

* في بعض المراحل من ثلاثيتك (التي تدور في كوكر)، نرى الطاقم الفني يظهر أمام الكاميرا. هل أنت تستخدم هذا كوسيلة إبعاد (أو خلق مسافة) بريشتية؟

- نعم، لكنني لم أستمد ذلك من نظرية بريشت فقط. لقد توصلت إلى هذا من خلال التجربة. نحن غير قادرين أبداً على إعادة بناء الحقيقة كما هي في واقع حياتنا اليومية. إننا دائماً نشهد الأشياء من مسافة بعيدة فيما نحاول أن نرسمها أو نصورها بحيث تكون قريبة قدر المستطاع من الواقع. هكذا إذا كنا نخلق مسافة بين الجمهور والفيلم، أو حتى بين الفيلم ونفسه، فذلك لأنه يساعد في فهم الموضوع بشكل أفضل.

أنا أجد الإبعاد أو التغريب في "التعزية" (الشعائر التي تعرض مقتل الحسين بن علي). مع أن الجمهور قريبون بعمق من الموضوع ويؤمنون به، إلا أنهم عندما يجلسون لمشاهدة العرض فإنهم ينسون كل ما كانوا يعرفونه من قبل ويصدقون، حتى من غير تغيير الديكور، زعْم الممثل بأنه انتقل الآن من مكة إلى المدينة، بمجرد قيامه بالتفاف حول بقعة ما (عادةً في الصحراء أو في قرية مغبرّة).

العديد من أفراد الجمهور يعتقدون أن أفلامي هي وثائقية، كما لو أنها حدثت هناك وتصادف وجود الكاميرا معنا لنصور ما يحدث. أعتقد لو يعرف الجمهور بأنهم يشاهدون أداءً، شيئاً مبنياً ومركّباً، فسوف يفهمون الفيلم أكثر مما يفعلون مع الفيلم الوثائقي.

مع أن الأشياء تحدث ببساطة تامة في "التعزية"، إلا أن الجمهور يكونون في غاية الاستغراق.. ومع أنهم يعلمون بأنهم يشهدون أداءً، إلا أنهم يعبّرون عن ردود فعل عاطفية متطرفة إزاء ذلك. في هذه السنة ذهبت إلى إحدى القرى القريبة من طهران للتفرج على "التعزية". في مشهد المعركة بين يزيد والإمام الحسين، فجأة يلتوي سيف الحسين المصنوع من معدن خفيف ورخيص، عندئذ يتحرك نحوه يزيد ويأخذ سيفه ويبدأ في تعديله وجعله مستقيماً، مستخدماً الحجارة في ذلك. بعدها يعيد إليه السيف ويستأنفان العراك. في اللحظة التي من المفترض أن يقطع يزيد رأس الحسين، كان البعض يقدم الشاي، فيومئ يزيد للشخص الذي يوزع الشاي بأن يضع فنجانه على مقربة منه، فيما يباشر بقطع الرأس.

في الواقع، هذه الأشياء ساعدتني. لقد رأيت بوضوح أن لا شيء يمكن أن يؤثر في هذا المشهد. على سبيل المثال، الأسد، الذي يمثّله رجل عجوز، يشعر بالتعب، فينسحب ليستلقي ويرتاح في ظل صخرة ضخمة. ثم يبدأ في تدخين سيجارة. أسد مدخّن. ولم أرى أحداً يضحك على هذا الموقف.

هذا نقيض ما تفعله هوليوود اليوم، حيث تمارس عملية غسل لأدمغة الجمهور إلى حد أنها تجرّدهم من أي خيال، تسلب منهم القدرة على التخيّل وحرية الاختيار والطاقة الفكرية، وذلك من أجل أن تأسرهم وتفتنهم طوال الساعتين. في أفلامي هناك دائماً بعض الانقطاعات، كما في تدخّل الفنيين في الحدث الدائر أمام الكاميرا.. هذا يمنح الجمهور وقتاً لالتقاط الأنفاس والراحة قليلاً، ويحول دون استغراقهم عاطفياً في الحدث، ويذكّرهم بأن ما يشاهدونه مجرد فيلم. في "عبر أشجار الزيتون" حافظت دوماً على هذه المسافة بين واقع المشهد وواقع الموضوع.

* أظن أن، مع "التعزية"، المتفرجين يستمرون في متابعة العرض على الرغم من المقاطعات لأنهم يعرفون القصة، بالتالي فإن التغريب أو الإبعاد هو أقل فعالية مما يحدث في السينما عند مشاهدة الفيلم للمرة الأولى..

- نعم، أنت تعنين أنه أكثر خطورة. نعم، أنا واع لهذا. لقد حققت "والحياة تستمر" بعد عام من حدوث الزلزال في 1991. بينما كان من المفترض أن يكون إعادة بناء لليوم الثالث بعد الزلزال، فقد أبدى الطاقم التقني تذمره من تصوير الفيلم في الخريف في حين أن الحدث الحقيقي وقع في الصيف. لكنني لم أكترث لذلك لأنني لم أكن أحاول القيام بعملية إعادة بناء بسيط ودقيق وأمين للحدث الأصلي. أنا لا أتحدث عن شيء محلي بل شيء عام، عالمي، عن الزلزال والموت، لذلك فالحدث مجرد مبرر. أنا لا أعطي أهمية للسينما الواقعية والسينما التسجيلية. المخرج ينتقي ما يعرضه، لذا في السينما تكون رسالة صانع الفيلم هي المهمة، وليس مدى اقتراب المشهد من الواقع، بالتالي يتعيّن علينا أن نذكّر الجمهور، قدر الإمكان وبدون تخريب الفيلم، بأننا نعيد بناء الواقع.

لو صوّرت الفيلم في اليوم الثالث من وقوع الزلزال لصار العمل تسجيلياً وسوف لن يصور غير الموت والدمار. غير أني احتجت إلى عام كامل كي أجد ما أريده قبل أن أعود وأعيد بناء كل شيء. عندما ابتعدت عن الحدث، ظننت أنني سأعود إلى الموقع لأرى الموت، لكنني وجدت الحياة. لم يعد للموت قيمة حقيقية هناك.

لقد شاهدنا الذين بقوا على قيد الحياة، لا أولئك الذين فقدوا حياتهم. انعكاس الحياة كان أقوى بكثير من انعكاس الموت. تلك هي الرؤية التي توصلت إليها من طريق الابتعاد وترك مسافة زمنية بين يوم الزلزال ويوم التصوير، وبهذه الطريقة تفادينا التماهي العاطفي عند الجمهور.

* ما هي السينما المثالية في نظرك؟ ولماذا تحقق أفلاماَ؟

- أحقق أفلاماً لأنني أحقق أفلاماً. ولا أستطيع أن أقرر السينما المثالية بالنسبة لي. السينما لم تعد وسطاً لرواية القصص. تلك المرحلة قد انقضت. إنها ليست رواية بالصور، ليست للتلاعب بمشاعر الجمهور، ليست تعليمية أو ترفيهية، كما أنها لا تطلق مشاعر الإثم عند الجمهور.

السينما، في شكلها الأفضل، هي تلك التي تطرح الأسئلة. يجب أن يكون صانع الفيلم قادراً على إشراك الجمهور في الموضوع. الكثيرون يعتقدون أن صانع الفيلم لديه أجوبة، لكن هذه ليست وظيفته. لقد كان على الأنبياء، وعلى السياسيين في عصرنا، حل المشاكل وتخليص الكائن الإنساني. بإمكان صانع الفيلم أن يطرح الأسئلة فقط، وعلى الجمهور أن يبحث عن الأجوبة في ذهنه لإكمال الجزء الناقص من العمل. هكذا نجد العديد من الترجمات والتأويلات المختلفة للفيلم نفسه بقدر عدد أفراد الجمهور.

في رأيي، السينما وكل الفنون يتعيّن عليها أن تكون قادرة على رجّ أذهان جمهورها من أجل أن ترفض القيم القديمة وتستقبل بمرونة القيم الجديدة. إن مسؤولية الفنان في المجتمع اليوم أن يهيئ الناس لاستقبال القيم الجديدة.. وهذا ما يستطيع الفيلم أن يفعله بسهولة. إذا خرجت من صالة السينما ونسيت ما قد شاهدته للتو، فمن الأفضل أن تقضي هاتين الساعتين في النوم، فالنوم على الأقل يوفر لك شيئاً من الطاقة. أغلب الأفلام، هذه الأيام، تستنزف طاقة الفرد.

ضوء في نهاية النفق

أفلام عباس كيارستمي تسعى لكشف النقاب عن العواطف الإنسانية الأعمق في أكثر الحوادث اعتيادية ومألوفية في الحياة. أعماله هي إظهار لدلالة وأهمية هذه العواطف للأفراد القلقين، المأسورين، المعذبين في هذا العصر.

بفهم عميق ورؤية حادة ثاقبة في مصير الفرد العصري، هو يبحث عن الخير والشر بين كوكبة من الأحداث والبنى التي لا هي تحت التحكم البشري ولا هي تحت الخدمة البشرية.

أبطال أفلامه هم من الأفراد العاديين الذين يحيطون بنا. حيواتهم لا تمثّل أكثر أو أقل مما تشكّل حياتنا. حضورهم في الأفلام يزودنا بالفرصة للتفكير في الحالة اليومية لوجودنا وعلاقاتنا، الفرصة لرؤيتها كمرآة تعكس عمق مشاعرنا وأفكارنا الإنسانية.

في 3 مارس 1998، كان كيارستمي مدعواً إلى كولومبس، أوهايو، بالولايات المتحدة، لافتتاح عرض فيلمه الشهير "طعم الكرز" بوصفه ضيفاً على مركز ويكسنر للفنون، بجامعة أوهايو.

هو حضر الندوة العامة التي أقيمت في المركز وشارك فيها مع بيل هوريجان، أمين المركز، وعلي أكبر مهدي، أستاذ السوسيولوجيا بالجامعة. وفي ما يلي، نص الحوار الذي شارك فيه أيضاً الجمهور الحاضر في اللقاء، حيث تحدث كيارستمي كعادته باللغة الفارسية.

(علي أكبر مهدي)

* هوريجان: في هذه الظهيرة، جاء كيارستمي إلى مركز ويكسنر وقمنا معاً بزيارة المعارض الأربعة، في الرسم والنحت والعمارة. عادةً حين نستضيف السينمائيين في هذا المركز، ندعوهم إلى زيارة المعارض، وهم في الغالب يبدون اهتمامهم بما يوجد في أستوديو الفيديو لكنك، على العكس، تبدو مهتماً أكثر بالفنون التشكيلية.

- أولاً، أود أن أشكر الجمهور على حضورهم المفعم بالحماسة. أنا سعيد جداً لوجودي هنا ولا أعرف إذا كان ينبغي عليّ أن أعتبر نفسي ضيفاً عليكم أو أنتم ضيوفاً علي. في الواقع، نجاح الأفلام الإيرانية خارج البلاد يعتمد بشكل أساسي على العلاقات بين الإيرانيين في داخل البلاد وخارجها. علاقتهم هامة جداً، خصوصاً حين تربط بين جيلين من الإيرانيين الذين يعيشون في الخارج. إن تقديرهم للأفلام يجعل الصلة أقوى ويجعلني أشعر بالرضا لوجودي هنا. أنا سعيد جداً وأشكر مركز ويكسنر

على دعوتي إلى هنا، وعلى تأسيس هذه العلاقة بيننا، علاقة غير مقتصرة على الفن والسينما وحدها.

ورداً على استفسارك، أحب أن أقول بأنني بدأت في ممارسة الرسم قبل أن أنتقل إلى السينما.

* هوريجان: هل يمكنك أن تصف لي اللوحات التي لا تزال تعمل عليها؟

- درست الرسم في المعهد، لكنني لا أسمي نفسي رساماً حتى لو كنت أرسم. تعاطي الرسم هو أكثر أهمية من أن ينعت المرء نفسه رساماً. أنا ببساطة أشعر بالراحة حين أرسم. عندما يطلب مني الآخرون أن أحكم على لوحاتهم فإنني أرفض ذلك وأذكّرهم بأن ما هو مهم أنهم انخرطوا في فعالية الرسم. الملك نصير الدين شاه اعتاد أن يكتب الشعر. لا يهم حقاً ما كتبه الملك، ما يهم أنه، كسياسي، كان يتعاطى الشعر. تعاطي فن الرسم هو بذاته نشاط جدير بالاهتمام.. لذلك أرسم.

* هوريجان: مع أنك تنفي كونك رساماً، إلا أن من الأشياء الرائعة والاستثنائية بشأن أفلامك تلك الطريقة التي تصوّر وتؤطر بها المنظر الطبيعي. أنت تضفي بُعداً بصرياً على المنظور من موضع معين أولاً ثم إلى موضع آخر تماماً مثل الرسام. لكن الرسم هو نشاط انفرادي يقتضي العزلة. لا يمكنك أن تجد شيئاً معاكساً ثقافياً أكثر من صنع الأفلام، الذي يشمل العديد من الأفراد، ويحتاج إلى كانفاس مجازي أكبر كمعاكس للكانفاس الفعلي الصغير.

- لقد اعتدت أن أنظر إلى الواقع من وجهة فنية، خصوصاً من خلال وجهة نظر تشكيلية. عندما أنظر إلى الطبيعة، أراها ضمن إطار لوحة. أرى كل شيء من زاوية جمالية. حتى حين أكون في سيارة أجرة وأنا أتطلع عبر النافذة، فإنني أضع كل شيء داخل إطار (كادر). هذه هي الطريقة التي أنظر بها إلى اللوحة، الصورة الفوتوغرافية، والفيلم.. بينها كلها ارتباط وعلاقة متبادلة لأنها تأسر الواقع داخل أطر، كادرات.

بالنسبة لي، الرسم مصدر تنوع واختلاف، وملاذ من الحياة اليومية. في حالة التعب، كل شخص يلوذ بشيء ما. الرسم، بالنسبة لي، شكل من أشكال المأوى والملاذ.. المكان الذي أذهب إليه وأرفّه عن نفسي، وربما أعيد خلق الواقع بالحس الجمالي.

* هوريجان: "طعم الكرز" هو آخر أفلامك، وسوف نتحدث عنه قليلاً. ربما ينبغي أن نبدأ بمشهد فوزك بالجائزة في مهرجان كان، والشكوك التي طُرحت بشأن احتمال منع عرض الفيلم في إيران. هل يمكن أن تحدثنا عن هذا الأمر؟

- عند منحي جائزة مهرجان كان، تقدمت نحوي كاترين دينوف لتسلمني الجائزة. كنوع من العرف والتقليد في ذلك الاحتفال، هي عانقتني وقبّلتني. ولك أن تتخيّل

مدى ما يمكن أن يشكّله مثل هذا التعبير عن العاطفة، علانية، من كارثة صرفة في إيران.

بعد الحدث مباشرة، أجريت اتصالاً مع ابني في طهران، فطلب مني أن أرجئ عودتي لبعض الوقت لأن الأمور لا تبدو حسنة بعد تلك القبلة المشؤومة. لذلك بقيت أسبوعاً، وعندما عدت إلى طهران تعيّن عليّ أن أتجنب المرحّبين بي في المطار وأخرج من الباب الخلفي. لكن الحظ حالفني بسبب تزامن الحدث مع انتخاب خاتمي رئيساً، وتغيّر المناخ السياسي والاجتماعي في إيران. لولا هذا لساء الوضع كثيراً بالنسبة لي. مع ذلك، لم يُعرض الفيلم في إيران حتى الآن، لكنه سوف يُعرض قريباً.

* هوريجان: هل ذلك أساساً بسبب فكرة الانتحار؟

- جزئياً هو كذلك. هذا يمكن أن يكون نقطة خلاف لكن لحسن الحظ لم يتحول إلى موضوع إشكالي، صعب حله، بما أن كل الأديان تنظر إلى مسألة الانتحار بوصفه محرّماً (تابو)، فعلاً أثيماً. ينبغي رؤية الفيلم، كما كررت مراراً منذ بضعة أشهر، كطريقة لاكتشاف التابوهات والتعامل معها. لم هي موجودة هذه التابوهات؟ إن توفر الفرصة للتحدث عنها، تحرّي واستكشاف ما تكونه وسبب وجودها، قد منحني استشرافاً جديداً. إن وظيفة الفن أن يكتشف، يستجوب، يكشف هذه التابوهات لما تكونه في حقيقتها، وما قيمتها.. ما حذرونا من فعله في طفولتنا وما لا نفعله، بناءً على ذلك التحذير، كأناس بالغين.

* هوريجان: هذا مدخل طيب لعرض مقتطفات من الفيلم. هذا فيلم عن رجل يحاول أن يقنع الآخرين بمساعدته في محاولته للانتحار، والأحاديث المتنوعة التي تدور حول ذلك.

(هنا يتم عرض مشاهد من فيلم "طعم الكرز")

* مهدي: غالباً ما يُقال إن هناك طابعاً سلبياً يتصل بالثقافة الإيرانية في توكيدها على المظاهر السلبية للحياة مثل الموت والإيمان بالقضاء والقدر. لكن هذا المقتطف من الفيلم، على الرغم من موضوعه الظاهري عن الموت، يكشف عن تفكير إيجابي بشأن الحياة. السيد بديعي يبدو مهتماً بالطريقة التي سيموت بها أكثر من إمكانية موته. هذا يمثل تفكيراً إيجابياً أكثر مما يمكن أن نتوقعه من شخص جاهز للموت. إلى أي مدى هذه الطريقة من التفكير تصبح منتشرة في إيران؟ هل نحن نرى تغييراً ما؟

- أنت تشير أساساً إلى الثقافة الإسلامية. الثقافة الإيرانية لا تحتوي على ذلك النوع من التوكيد. هذا التوكيد السلبي له موضع دائم في الثقافة الإسلامية حيث البكاء والحزن لهما دلالة ومغزى. هذه العناصر حملت الدين عبر الزمن وهي جزء من ما

يجعل الإسلام حياَ.

ينبغي أن يقال إن هذه الطريقة الإيجابية في النظر إلى الأشياء ليست متصلة بالضرورة بالثقافة. أنا أرى هذا كقضية جوهرية في الاستشراف الفردي للمرء. السعادة والحزن متصلان على نحو معقد. أسفل أي طبقة من اليأس هناك أمل ومحاولة للوصول إلى السعادة. في الوقت نفسه، أسفل أي نوع من السعادة هناك طبقة من القلق واليأس. لذا أنا أرى هذا كدائرة للحياة، السعادة واليأس يمضيان مترافقين وليسا منفصلين. ما كان لهذا الرجل أن ينعم بتلك الثمرة كثيراً لو لم يتعلق الأمر باليأس المتصل بالتجربة. كما شاهدت في المقتطف، الرجل أشار إلى أن في أعماق الظلام هو رأى الضوء في نهاية النفق. بالتالي هو توصل إلى اكتشاف أن الحياة تكون جميلة حين كان يائساً جداً واستنفد كل الخيارات. هذا لا يرتبط بالثقافة، هذه ظاهرة عامة، كونية. الواقع ينتج نقيضه، وهذا ينبغي رؤيته بطريقة جدلية. في عمق الحزن، يسعى المرء وراء السعادة.. وفي قمة السعادة، يتعيّن على المرء أن يتودّد إلى واقع الحزن.

* هوريجان: هل فوجئت بالاستقبال العالمي الجيد للفيلم؟

- هذا فيلم صعب جداً والتفاعل كان، بالطبع، أفضل بكثير مما توقعته. ومع أنني أستطيع أن أفهم كيف يمكن للبعض أن يستسلموا للفيلم مدة نصف الساعة، إلا أنني أيضاً رأيت استجابات حماسية حيث الفيلم ينفذ إلى العصب مع الجمهور. هؤلاء اتصلوا بالفيلم بشكل جيد وجعلهم يفكرون في القضية المطروحة.

لقد سبق أن شهدت حالة معينة مع الجمهور حيث كنت أرصد 200 شخص، خرج 100 منهم، 50 أعجبوا بالفيلم وصفقوا، فيما راح البقية (50) ينظرون إليهم مستغربين من الإطراء المفرط والجلبة التي لا داعي لها.

لكن تبقى حقيقة أن هذا الفيلم هو أحد الأعمال التي نفذتها كجزء من سلسلة أكبر، وهو له موضعه الخاص في تلك السلسلة.

* هوريجان: هل تنوي أن تعمل مع الطاقم الفني نفسه؟

- أحاول بأفضل ما أستطيع أن أحافظ على الطاقم الفني نفسه، لكن ذلك يصبح صعباً جداً لأن الأفراد الذين يعملون معي، رغم استمتاعهم بذلك، يجدون العمل صعباً وشاقاً. حالما تسنح لهم الفرصة للعمل مع آخرين، فإنهم عادةً يهربون مني. العمل معي يبدو من بعض النواحي بسيطاً لكن الأدوار والوظائف التي تستدعيها أفلامي تكون، في الوقت ذاته، قاسية وكثيرة المطالب. على سبيل المثال، الشخصية الرئيسية في "طعم الكرز" كان عليها أن تحافظ على حالتها النفسية لمدة شهرين، مهما كانت الصعوبات التي يواجهها خارج العملية الإنتاجية، بعيداً عن الكاميرا. مثل هذه التجربة صعبة عاطفياً ولا يستطيع العديد من الناس حماية

أنفسهم من تقلبات الحالات والأمزجة الطبيعية في الحياة اليومية.

كان هناك أيضاً جدال مع المصور الذي لم يحب مواضع الكاميرا التي رسمتها له. لقد طلبت منه أن يضع الكاميرا في وضع ثابت لصق النافذة الأمامية للسيارة أو على غطاء محرك السيارة، لكن ذلك لم يعجبه لأنه يحرمه من التحكم في الكاميرا، والانعكاس الحادث من النافذة يحجب جزئياً الوجوه ويخفي الإحساس.

في بعض الحالات الأخرى، الممثلون لا يتشاركون في حوار مع بعضهم البعض، بل كل منهم يتحدث كما لو مع نفسه، فكنت أطلب منهم أن يخاطبوا الكاميرا. إنهم يستغرقون في الحديث معي وليس مع الممثلين الآخرين في وضع حقيقي.

* هوريجان: لابد أن تنمية الثقة تحتاج إلى وقت من أجل امتلاك هذا الإيهام بالارتجال. الكثير من الحوارات تبدو محادثات حقيقية نحن نسترق السمع إليها..

- هذا أمر محتوم في تحقيق هذا النوع من الأفلام. بما أنني أنجز الكثير من الأشياء بعفوية، فإن علينا أن نضبط ونتحكم في الكثير من الأمور، وهذا يترك للممثلين والمصورين مساحة صغيرة من التحكم في وظائفهم. لأنهم لا يعرفون كيف ستبدو الوحدة الكاملة للمشهد، فإنهم مضطرون لتنفيذ ما أطلبه منهم فقط. أحياناً الرجل الذي يتولى عملية تسجيل الصوت لا يعرف أين سوف تكون المادة الصوتية المسجلة وكيف سوف أستخدمها في ما بعد داخل الكادر. لا يوجد هناك شخص متخصص في تسجيل المشهد وهذا يسبّب الكثير من المشكلات. وبما أنني أصنع أغلب أفلامي بهذه الطريقة، فإن التقنيين يواجهون وقتاً صعباً جداً في العمل معي. يتعيّن عليهم أن يثقوا بي، ويكونوا مطمئنين إلى الطريقة التي بها أستخدم المشاهد المتنوعة وجعلها تتوافق وتنسجم مع بعضها البعض.

* سؤال من الجمهور: الممثلون في هذا المقتطف الذي شاهدناه للتو منهمكون في الحديث. هل كان هذا الحوار عفوياً أم ملتزماً بالسيناريو؟ إلى أي حد هو عفوي وتلقائي ما نشاهده في الفيلم، وإلى أي حد هو مخطط من قِبلك؟

- أحياناً تجري الأمور بهذا الشكل: بعض الممثلين يتعيّن عليهم أن يتبعوا السيناريو، لكن البعض الآخر لديه القدرة على أن يكون عفوياً. على سبيل المثال، عندما تحدثنا إلى الجندي، كان ذلك حديثاً عفوياً بيننا أنا وهو. في ما بعد أخبرناه أن المحادثة ستوضع في الفيلم. وقلت له إذا جاء إلى أعلى التل ووافق على العمل معنا فسوف ندفع له مبلغاً من المال. عندما وصل إلى أعلى التل شعر بالإحباط والخيبة والتعب. لقد كان هروبه منا في ذلك اليوم طبيعياً جداً، لأننا لم ندفع له ولأنه ارتاب في الفيلم.

مع الطالب الأفغاني، الحالة كانت مختلفة. هو حقاً انهمك في الحدث وكان يناقشني باستمرار. لقد اعتقد بأني سوف أنتحر بالفعل وأراد أن يقنعني بتغيير رأيي والعدول

عن قراري. بل أنه نسي وجود الكاميرا هناك على نافذة السيارة. إذن هذه قصة مختلفة تماماً.

في حالة الرجل التركي، كان الوضع مختلفاً. هو لم يكن محترفاً. في الواقع أنا صادفته في موقع التصوير. لقد أعطينا السيناريو إلى عدة أشخاص مختلفين ليجربوا ويختبروا الدور، لأن الأدوار التي تقتضي من الممثلين الالتزام بالنص، نطلب منهم التدرّب عليها عدة مرات. في حالته، ولا واحد من الذين اختبرناهم كان مقنعاً بالنسبة لي. ما كان هاماً، بشكل خاص، في هذا المشهد هو أن الممثل يشارك في الحوار ويطرح القضية بطريقة لا تبدو جادة جداً. هذا سوف يخفف العبء الفلسفي للمناقشة. لقد أحببت النبرة الطبيعية في لهجته وطريقته في التعبير. النبرة كانت متواصلة، غير متغيرة، ولم يكن فيها أي حس بالمحاكاة. كان يعبّر بشكل تلقائي، دون تكلّف، وهذا منحنا الفرصة للاعتماد على طبيعية نبرته وثباتها.

أعتقد أن طريقة عثورنا عليه هي مثيرة للاهتمام. وجدناه على التل فسألنا: "ما الذي تفعلونه هنا؟".. قلنا له: من تحسبنا؟ فقال: "أنتم مجموعة من اللصوص".. سألناه: لم يحسبنا لصوصاً، فقال: "لأنكم على الأرجح مضاربين من المدينة جئتم إلى هنا مع كاميراتكم وأدواتكم لقياس الأرض وتقسيمها من أجل بيعها على الناس وامتصاص دمائهم، هذا ما جئتم لفعله هنا".

كان نوعاً من الحوار الذي جعلنا نثق بأن هذا الرجل اختيار طبيعي لهذا الفيلم. أعطيناه السيناريو، وهو اشتغل عليه بشكل جيد، ثم جلس في السيارة، وكل شيء بدا جميلاً وبديعاً.

* سؤال من الجمهور: لدي سؤالان. نهاية هذا الفيلم "طعم الكرز" أوقعتني في حيرة وارتباك. حتى في أفلامك الأخرى، التي أحببتها، هناك أجزاء لا أستطيع أن أفهمها. لكن هذا الجزء خصوصاً أربكني لأنني لم أفهمه. ما المفترض أن يحدث؟ نهايتك تتركنا في فراغ ما. لماذا أضفت هذا المشهد الذي فيه السيد بديعي يدخّن سيجارة بعد أن قام بمحاولة انتحار؟ هذا هو سؤالي الأول. سؤالي الثاني يتصل بالسياسة. من الجلي أن الكثير من الأفلام قد تحققت عن إيران، والتي أصبحت من أفضل أفلام التسعينيات تماماً مثلما كانت الأفلام الصينية أعظم أفلام الثمانينيات. إنه يبدو لي مثل الكثير من الفن العظيم الذي يبرز من ثقافات أو أنظمة قمعية ومستبدة، وفيما الغربيون بإمكانهم أن يمتدحوا فنهم، فإنهم يشجبون ثقافاتهم. إلى أي مدى مارس هذا العامل تأثيراته على عملك، وهل ستكون الشخص نفسه، هل ستكون أفلامك هي نفسها، لو كنت تحقق أفلامك في الغرب؟

- سوف أبدأ بالجزء الثاني من سؤالك. أنا أميل إلى استخدام عبارة "مقيّد"، في وصف الشروط التي أعمل ضمنها، أكثر من كلمة "قمعي"، كما يفعل البعض. أنا أفهم أن "القمعي" يعني أموراً مختلفة عديدة في سياقات مختلفة عديدة، لكن بالنسبة لنا، كفنانين ومخرجين، ما نتعامل معه هو واقع القيود. وأنا أميل إلى الدنو

من موضوع الرقابة من تلك الزاوية. إني أنظر إلى هذه القيود ليس في سياق السينما وحدها بل في سياقٍ للحياة أوسع. بالنسبة لي، هذه القيود توجد في كل مكان وكانت دائماً موجودة بيننا. الحياة في الشرق لم تخل من تلك القيود. كان علينا دوماً أن نعيش ضمن تخوم معينة. الحياة يتوحد فيها القيد والحرية.. وبينهما الحركة. حقل الفعل محدود، وحقل القوة محدود أيضاً. عندما كنا صغاراً كانوا دوماً يقولون لنا ما نستطيع أن نفعله وما لا نستطيع، وإلى أي مدى نستطيع أن نمضي في فعل ما نقدر عليه.

إن أفضل مثال أستطيع أن أقدمه لهذا المفهوم يأتي من الفصل الدراسي، عندما يطلب منا المدرّس أن نكتب موضوعاً إنشائياً. حين يحدّد لنا الموضوع، تجدنا نكتب عن ذلك الموضوع ونخرج بشيء جدير بالاهتمام. لكن عندما لا يعيّن الموضوع، ويتركنا أحراراً في اختيار ما نشاء، فإننا عادةً لا ننتج شيئاً ذا قيمة. إننا نحتاج إلى من يحدّد لنا التخوم والقيود.

هكذا كانت طبيعة مجتمعنا والتي تكرّرت في واقع صناعة الأفلام عندنا. على سبيل المثال، خلال السنوات الأربع الأولى من الثورة الإيرانية، كان هناك قدر كبير من التشوّش الكامل في صناعة الفيلم لأن قوانين عديدة لم تُسنّ أو تُشرّع بعد. لهذا فإن أغلب المخرجين الإيرانيين لم ينتجوا الكثير خلال هذه الفترة، مع أن بالإمكان فعل الكثير. لم ينتهز أحد هذه الفرصة لأن الجميع كانوا ينتظرون أن تأتيهم التعليمات بما هو مسموح لهم وما هو محظور.

معظم الوقت نحن نبحث عن عذر أو مبرر للتهرّب من المسؤولية. القيود المفروضة تقدّم لنا هذا النوع من العذر. لهذا السبب نحن، للأسف، نلتمس الطاقة من هذه التخوم الموضوعة لنا. أنا لا أريد أن ألمّح إلى أن هذه التقييدات حسنة وضرورية وينبغي وجودها، لكننا تربينا عليها ونشأنا معها، إنها موجودة في عقليتنا. هذا الشيء ليس مقتصراً على مهنة السينما، بل هي في كل مهنة: الإبداع ضرورة، والتقييد يجعل الناس أكثر إبداعاً. لدي صديق يعمل مهندساً معمارياً، يقول إنه يكون في أفضل أحواله مهنياً عندما يصمّم مباني لأراض نائية، لأن هذه الأراضي لا تتواءم مع النمط العادي وأن عليه أن يعمل ضمن نطاق من التقييد. إذن لابد أنه، بهذه الطريقة، يبدع ويستمتع بما يفعل. إنها هذه القيود التي توفّر للناس الفرصة لأن يكونوا خلاقين.

الآن، أود أن أجيب عن السؤال الأول: أنا أفهم حجم الصعوبة التي صادفتك وأنت تحاول فهم المشهد الأخير من هذا الفيلم. أنا أتعاطف معك. لكن هذا كان مقصوداً من جهتي. في "طعم الكرز" حاولت أن أحتفظ بمسافة بين المتفرج والشخصية. لم أرد من المتفرج أن يستغرق عاطفياً في هذا الفيلم. هنا أنا أخبرك القليل عن السيد بديعي، أخبرك القليل جداً عن ما تكونه حياته، ولماذا يريد أن ينتحر، وما هي قصته. لم أرد من المتفرج أن يشغل نفسه بتلك المظاهر من حياته. لهذا الغرض كان عليّ

أن أبقي بديعي بعيداَ عن الجمهور. لذا هو، بطريقة ما، ممثل ناءٍ. في البداية فكرت أن أنهي الفيلم في الموضع حيث يرقد في قبره لكنني غيّرت رأيي في ما بعد. لم أكن مرتاحاً من إنهاء الفيلم في ذلك الموضع لأنني أهتم كثيراً، ودوماً أهتم، بشأن جمهور أفلامي. أنا لا أريد أن أتخذهم رهائن. لا أريد أن أتخذ من عواطفهم رهائن. من السهل جداً لصانع الفيلم أن يتحكم في مشاعر الجمهور لكنني لا أحب هذا. لا أريد أن أرى جمهوري مثل أطفال أبرياء يمكن بسهولة التلاعب بمشاعرهم.

خشيت أن أنهي الفيلم حيث يستلقي بديعي في قبره فيجد المتفرج نفسه في حالة شديدة من الحزن. مع أنني لا أظن أن المشهد حزين جداً، إلا أني خشيت أن يبدو كذلك. لهذا السبب قررت أن أضيف الجزء الأخير حيث الكاميرا تدور فيما السيد بديعي يتمشى هنا وهناك. أردت أن أذكّر الجمهور أن هذا مجرد فيلم ولا ينبغي أن يفكروا فيه كواقع. لا ينبغي أن يتفاعلوا عاطفياً. هذا يشبه تماماً ما كانت تقوله الجدّة وهي تروي لنا الحكايات، بعضها ذات نهاية سعيدة وأخرى ذات نهاية حزينة، لكنها دوماً تختتم السرد بمثَل فارسي يقول: مهما يحدث، فتلك مجرد قصة.

* هوريجان: ذلك في الواقع كان المقتطف الثاني الذي وصفناه كنوع من الخاتمة بعد النهاية الغامضة. والآن سنعرض المقتطف التالي الذي هو أساساً خاتمة للفيلم.

(عرض للقطات أخرى من فيلم "طعم الكرز")

- الجزء الأخير من الفيلم يذكّرني باستمرارية الحياة، أن الحياة تستمر، وهنا يكون الجمهور في مواجهة الواقع الذي يأمل لو عاشه السيد بديعي كجزء من الطبيعة، والطبيعة تستمر في الوجود، والحياة تستمر حتى من دون بديعي. ولو استطاع المرء أن يفكر حقاً في أن يكون حاضراً أو غائباً في الحياة، أو إذا فكر المرء فيه بلغة التضمين الحقيقي لمثل هذا الحضور، فلربما لا يشغل نفسه بفكرة الانتحار على الإطلاق. الشخص الذي ينتحر قد يعتقد أنه بذلك سوف ينتقم من المجتمع، الطبيعة، الحياة، أصحاب السلطة.. الخ. لكنه لا يدرك أن الحياة، بعد انتحاره، سوف تستمر، والأشياء ستبقى كما كانت. بإمكاني تأويل هذا بطريقة مختلفة. لو أن المتلقي خلاق كما أتصور أن يكون فبإمكانه أن يأخذ هذا في تشكيلة من التأويلات، وبإمكاني أن أجلس هنا وفي كل مرة أقدّم تأويلاً مختلفاً له، مثلما المرء يستطيع في كل مرّة أن يعيد تأويل الواقع على نحو خلاق.

* هوريجان: ما هي دلالة الموسيقى التي استخدمتها في النهاية؟

- كنت أبحث عن نوع مختلف من الآلات لكنني وجدت أن هذه الموسيقى آسرة جداً لأنها تستخدم في حالات الجنازة والفرح معاً. بما أنني شخصياً لم أكن متأكداً من الغاية التي أريد استخدام الموسيقى لأجلها، فقد اكتشفت أنها قطعة ممتازة لهذه اللحظة من الفيلم. يمكن لها أن تنسجم هنا لأن، اعتماداً على كيفية تأويلك للحالة، يمكن أن تتقبل الموسيقى بذلك الحس أو المعنى.

* مهدي: أفلامك تمثّل الشكل التأملي للسينما. أنت تحاول على نحو واع ألا تنهي الفيلم بخاتمة مفروضة سلفاً. غالباً في بعض المشاهد والأجزاء في النهاية، أنت تدع ممثليك يرتجلون. أفلامك هي غالباً غير منتهية. ما الذي تتوقعه من جمهورك بتركهم مع الفراغ، وما الذي تريد الحصول عليه من هذا النوع من التوقع؟ هل تريد من المتفرج أن ينهي قصتك أم أنك عموماً ترى الواقع في هذه البنية غير المنتهية؟

- الفكرة في عدم إنهاء الأفلام بخاتمة من نوع ما، خطرت لي قبل سنوات. كنت دائماً أحسب أن الجمهور خلاق أكثر مما نتصوره أو نعتقده عنهم، وأشعر أنهم قادرون على فعل الكثير بالقصص التي نقدمها إليهم. الاختلاف الوحيد بيننا، أنا وجمهوري، هو أن عندي كاميرا بينما هم لا يملكون كاميرا. أنا لا أنظر إلى المتفرج بوصفه شخصاً أقل إبداعاً مني، وأعتقد أحياناً أنهم قادرون على التوصل إلى نهاية أفضل مما أستطيعه.

في أغلب الأوقات، الناس يذهبون لمشاهدة فيلم ما مع توقّع أن قصةً ما سوف تُروى. أنا لا أميل إلى هذا النسق حيث يكون هناك انقسام بيني، كسارد للقصة، والمتفرج، بوصفه ذلك الجالس هناك ويشاهد القصة ذاتها. أنا أفضّل أن أعتقد بأن المتفرجين هم أكثر ذكاءً ويرون ظلماً وعدم إنصاف في أن أحوز وحدي الفرصة لأسرهم لمدة ساعتين وأنا أروي لهم القصة، وأنهيها بالطريقة التي أقررها. لذا فأنا أريد حقاً أن أمنحهم المزيد من التقدير بتوريطهم وتوزيع حس الانتماء أو الخلق بيننا. هكذا أتركها مفتوحة ليأتي المتفرج وينهيها بالطريقة التي يريدها.

هذه الفكرة بترك قدر كبير من المساحة المفتوحة أمام المتفرج هي ليست مقتصرة على نهاية الفيلم. كنت دوماً أمتلك الرغبة في أن يكون لدي هذا النوع من الأفلام، حيث أخلق قدراً كبيراً من الفضاءات داخل الفيلم، حيث، أشبه بلغز ما، يتعين على المتفرج أن يملأ المساحات.. أحب أن أخلق ذلك النوع من الفضاءات التي فيها شخصيات الفيلم تبدأ في المشاركة مع بعضها البعض، وفي الوقت نفسه تترك المجال للمتفرج كي يخلق صلة بينها.

بعض الفنانين يحبون أن تكون أفلامهم كاملة فيما يصفونها، غير أني لا أسعى إلى هذا النوع من الكمال. بالنسبة لي، الكمال يتحدّد بمدى استطاعة المتفرج أن يشارك في الفيلم، بالتالي فإن الفيلم الجيد هو ذاك الذي يشرك المتفرج كجزء منه وليس كشخص أسير.

* سؤال من الجمهور: من بداية الفيلم يكون واضحاً أن بديعي ليس من النوع الذي يُقدم على الانتحار لأنه مستغرق في شؤون الحياة. إنه يريد أن يعرف ما الذي سوف يحدث له بعد أن ينتحر. هو مهتم بتغطية كل التفاصيل. الجزء الذي فيه هو يعود إلى باقري ويحصل منه على توكيدات، بأنه سوف يرمي عليه حجرين للتأكد من أنه ميت، يدل على أنه ليس جاداً بشأن الانتحار.

- تأويلي لهذا المشهد من الفيلم لا يختلف عن تأويلك. كمتفرج أفهم الأمر بهذا الشكل أيضاً. هناك في الواقع مشهد يقول فيه إن البيض يضره، رغم نيّته بقتل نفسه. كذلك تستطيع أن تراه من خلال نافذة بيته، قبل خروجه لتنفيذ خطته النهائية، وهو يقوم بقياس درجة حرارة جسمه.

الإحصائيات تُظهر أن هذه هي الأفعال النموذجية التي يقوم بها أولئك الذين يعتزمون الانتحار. حوالي 12 ألفاً إلى 14 ألف شخص ينوون قتل أنفسهم يومياً، وحوالي 13 ألفاً يخفقون في المحاولة من طريق إيجاد عذر أو مبرّر للتشبث بالحياة: هذا يُظهر مدى قوة وفعالية الحاجة لالتماس البقاء على قيد الحياة.

هناك في الواقع إشارات كثيرة في الفيلم تكشف هذه الحقيقة. إنه يذهب لالتقاط الأفراد الذين ربما يساعدونه في محاولة الانتحار، ولو نظرت بعناية، فإن عدداً من أولئك الذين يقتربون منه في البداية يكونون عدوانيين. هم لن يساعدوه في دفن نفسه فحسب بل سوف يهشمون رأسه أيضاً. لكنه لا يختارهم. إنه يشعر بذلك الميل إلى القتال. إنه يذهب إلى ذلك النوع من البشر الذين يتسمون بالطيبة والرقة تجاهه، الذين يمكنهم التواصل معه، الذين يفهمونه، الذين يوفرون له نوعاً من العذر، نوعاً من الحجج والبراهين، نوعاً من الارتباط الذي بواسطته قد يجعلونه يغيّر رأيه. هذا ليس واقعاً أسود وأبيض. إنه واقع مفتوح على نوع من التأويل والتعاطف، بوضع المرء نفسه مكان الآخرين وفهم ما يفعله الناس في ذلك السياق. لقد بحثت واستقصيت هذا الشأن على نحو تام، لأنه كان عليّ أن أقلق بشأن الرقابة. أردت أن أتيقّن من حصولي على كل المعلومات، تلك التي سوف تخترق الفلتر (المرشح).

في اليابان، عندما عرضوا هذا الفيلم، أرادوا مني أن أقدّم لهم نوعاً من الرسالة، حيث اعتادوا أن يسألوا المخرج عن الرسالة التي يريد توجيهها من خلال فيلمه، وينشرون الرسالة في واجهة صالة السينما ليقرأها الجمهور قبل الدخول. هكذا جاءوا إليّ وطلبوا مني أن أكتب شيئاً يبيّن رسالتي، فتحدثت عن الـ 13 ألف شخص الذين ينوون قتل أنفسهم فيما ينجح منهم ألف شخص. قلت: اليوم يصادف العاشر من نوفمبر وقد فارق الحياة ألف شخص. أولئك الذين غادروا يقولون لمن بقي: "بما أنكم اخترتم البقاء، فقد رضيتم بأن تتحملوا مسؤولية أن تعيشوا بشكل أفضل، بالتالي ينبغي لحياتكم أن تكون اليوم أفضل من العاشر من نوفمبر".

* سؤال من الجمهور: بعد الثورة الإيرانية شاهدنا عدداً من الأفلام المنتجة في إيران بممثلين هواة أو أفراد عاديين لم يسبق لهم التمثيل. على نحو مثير للاهتمام، نحن غالباً ما نرى هؤلاء الهواة يؤدون بشكل جيد. هل هناك أسباب مالية وراء هذا الاتجاه أم أن هناك أسباباً أخرى؟

- التمثيل مهنة تقتضي تخصصاً وتدريباً. كممثل جيد يتعين عليك أن تعرف الكثير، والممثلون الجيدون هم أولئك الذين ينجزون مقداراً كبيراً من العمل. من ناحية

آخرى، الأفراد العاديون لا يعرفون الكثير وهذا يمنحنا الفرصة للعمل معهم. الممثلون العاديون هم في الواقع الأسوأ لأن لديهم شيئاً من المعرفة لكن لا يعرفون كيف ينجزون بها عملاً جيداً. بديعي مثّل في فيلمين بعد مشاركته في "طعم الكرز" لكنه لم يحقق نجاحاً في كليهما، على الأقل ليس بالدرجة نفسها من النجاح.. ذلك لأنه لم يكن يعرف شيئاً عندما مثّل في فيلمي، لكن بعد ذلك اكتسب القليل من المعرفة وتلك كانت مشكلته.

* سؤال من الجمهور: هل يمكنك أن تشرح أكثر بشأن اختيارك لهذه الأماكن والمساحات التي تتحدث عنها في أفلامك، خصوصاً مع المناظر الطبيعية، الخلفيات، داخل السيارة وخارجها.. الخ؟

- لكل اختيار حججه الخاصة، ونحن لا نضمّن شيئاً دون سبب أو مبرر، حتى لو لم يكن هناك أي سبب لوجود الشيء أمام الكاميرا في نظر المتفرج، فبالنسبة لنا لابد أن يكون هناك سبب. لذلك نحن حريصون وحذرون جداً. أنا لا أعرف بالضبط عن أي مشهد ومكان تتحدث على وجه الخصوص، لكنني أستطيع أن أقول إن في أي حوار نحن نقوم بانتقاء الأماكن وأطرها بحيث تكون ملائمة للحوار وتسهم في الوحدة الكاملة للصورة المتخلقة.

مع ذلك، يتعيّن عليّ أن أقول بأن ما ننتجه هو عرضة للتأويل والذوق وحرية الاختيار. الأفلام، مثل الأشياء الثقافية الأخرى، هي أشياء قابلة للتأويل. ثمة معنى فيها يقصده المبدع، معنى مفهوم من قِبل الجمهور، معنى يتولد كنتيجة لتفاعل هذه المعاني المختلفة. على سبيل المثال، هناك ناقد لم يعجبه "طعم الكرز" لأنه لم يرَ القبر، وأراد مني أن أركّز فعلاً على القبر الواقعي. لكنه قصّر عن إدراك حقيقة أن هناك الكثير من المشاهد التي صورت فيها القبر بطريقة رمزية. في كل مرّة تقوم الشاحنة بسكب التربة، يرى بديعي قبره هو. في كل انهمار للتربة والحصى، هو يتخيّل نفسه تحت ثقلها.

* سؤال من الجمهور: في نهاية الفيلم هناك فترة تعتيم، إظلام. ما الغرض من هذا التعتيم؟ ما الذي تريد أن تلمّح له بهذا؟

- السبب وراء هذا التضمين للتعتيم هو لأنني أردت أن أظهر الموت، لكنني لم أرد أن أظهر الشخص وهو يختبر فعلاً عذابات العملية مع أن عرض هذا هو أسهل شيء ممكن فعله، بتصوير الممثل وهو يعذّب نفسه في استعداده للموت. لذلك محوت الصوت والضوء، حيث أن ذلك هو المنحى الأعمق بشأن التفكير في العدم والموت، ذلك لأن الموت يعني الافتقار إلى الصوت والضوء، وتلك هي الطريقة الأفضل للتعبير عنه بدلاً من إظهار الشخص وهو يمر بالتجربة.

* في فيلمين لك (والحياة تستمر + طعم الكرز) نرى العلاقة بين الحياة والطبيعة، وأنت باستمرار تُظهر، على نحو رمزي، أن الحياة والطبيعة تعيدان إنتاج نفسيهما.

الآن، في العالم الصناعي، هذه الصلة بين الطبيعة والحياة تصبح متوترة ومجهدة. كيف تنظر إلى هذه العلاقة؟

- أستطيع أن أجيب فقط عن جزء من سؤالك، لأن الجزء الآخر لا يرتبط بعملي ولا بما هو في المتناول من قضايا. أنا آسف جداً أن أسمع بأن في العالم الغربي أصبحت العلاقة بين الطبيعة والحياة أكثر ضعفاً وضبابية. لسوء الحظ هذا هو واقع الحياة العصرية، ولا يمكن للمرء أن يفعل شيئاً إزاء ذلك. من المظاهر الوجودية والشخصية لهذا، بالنسبة لي، هو أني فيما أخطو شيئاً فشيئاً نحو شيخوختي، يتعيّن عليّ أن أنفصل ببطء عن الكثير مما حولي وأستبدل تلك الخسائر بالطبيعة. في كل مرة أترك علاقةً أو أفقد شيئاً من ممتلكاتي، أستبدله بشيء آخر. إنه لأمر مؤسف جداً أننا نخسر الكثير فيما نكبر. نحن نفقد الأصدقاء، الأقارب، شهواتنا، ميولنا، قوانا. كنت في السابق أقول، إن لم أرَ ابني ليومين فستكون تلك نهاية العالم. ثم صرت لا أراه مدة شهرين، لكن العالم لم ينته ولم يحدث شيء. الآن لم أره منذ سنتين.

الحل لهذه المشكلة هو ترسيخ أو تقوية علاقتي بالطبيعة. هذه هي طبيعة الكائنات البشرية. أنا أغادر طهران عدة مرات في الأسبوع وأحاول أن أزور بعض المواقع ذات الأبهة الطبيعية. الفيلم والرسم وسيلتان للاتصال بالطبيعة. في الحقيقة أنا أتساءل، وهذا زمن صعب بالنسبة لي للتفكير في هذا، كيف سيكون الأمر لو غادرت هذه الحياة وما الذي سوف يحدث للطبيعة. يقول لي صديقي إنه يستطيع أن يفهم، من أفلامي، ما الذي سيحدث، وإن هناك أنواعاً مختلفة من الطبيعة، وإنه سوف يحين وقت – كما يبدو في أفلامي – يظهر فيه الجنود حاملين زهوراً بدلاً من البنادق. إنه الأمل الذي أستمر في المراهنة عليه.

* مهدي: الثقافة الغربية اعتادت على الموسيقى الخلفية، بينما هناك غياب لمثل هذا النوع من الموسيقى في أفلامك.. هل تمارس هذا في أغلب أفلامك، أم هنا فقط؟

- الموسيقى فن تام بذاتها. إنها فعالة ومؤثرة جداً. وأنا لا أجسر على محاولة التنافس مع الموسيقى في أفلامي. لا يمكنني أن أشارك في ذلك النوع من النشاط، حيث أن استخدام الموسيقى يحتاج إلى مقدار كبير من الشحن العاطفي، وأنا لا أريد أن أضع مثل هذا العبء الجمالي على جمهوري. الموسيقى تحرّك مشاعر المتفرجين وعواطفهم، تجعلهم في حالة استثارة أو حزن، وتأخذهم عبر مسارات عاطفية، افعوانية مع صعودها وانخفاضها، واحترامي لجمهوري يمنعني من التلاعب بمشاعرهم.

المصدر: The Iranian, 25 August 1998

انتهى زمن شهرزاد

(حوار أجراه ديفيد ستيريت، ونشر في مجلة Film Comment – عدد يوليو/ أغسطس 2000)

الفضل يُنسب إلى عباس كيارستمي، أكثر من أي مخرج آخر، في دعم بروز السينما الإيرانية التي هي، على نحو قابل للنقاش، من أكثر السينمات حضوراً وأهميةً منذ التسعينيات.

على الرغم من أن عدداً من زملائه المخرجين اكتسبوا مكانة بارزة في الأوساط السينمائية العالمية، إلا أن كيارستمي ظل من أكثرهم سطوعاً بفضل أفلامه التي أثارت اهتمام النقاد، ولفتت أنظار جمهور الصالات الفنية في أوروبا والولايات المتحدة.

حول أعماله انقسم الرأي والاهتمام بين مؤيد متحمس وآخر معارض وشكوكي. البعض يرى تجديدا وإبداعاً وجسارة في أعماله، والبعض يرى أن ثمة مبالغة في تقدير هذه الأعمال، وأن كيارستمي يكرّر نفسه مع كل فيلم من حيث اعتماده على العناصر ذاتها في بناء كل فيلم.

مع ذلك، لا شك أن فيلميه الأخيرين "طعم الكرز" و"الريح سوف تحملنا" هما تحفتان ناضجتان، وأن الفنان الذي أبدعهما جدير بأي عرش يختاره.

في فيلمه "الريح سوف تحملنا" ينسج كيارستمي واحداً من شباكه الفلسفية، الأكثر إيحائية، حول حكاية بسيطة – على نحو مضلّل – عن صانع فيلم يقحم نفسه في بلدة ريفية، آملاً في تسجيل شعائر شعبية سوف تمارَس بعد موت وشيك لامرأة عجوز.

قدم واحدة مغروزة على نحو ثابت في العالم الدنيوي للقرية وسكانها، بينما القدم الأخرى تجول بحريّة، كما الحال مع هاتف البطل الجوّال، ذي الحضور الدائم، والذي يتضح أنه (أي البطل) ليس حرّا إلى هذا الحد بما أن الهاتف يرفض أن يعمل ما لم يصعد بسيارته إلى أعلى التل البعيد.. هناك حيث يتبادل الحديث مع حفّار خندق لا نرى وجهه أبداً والذي يعثر على عظمة بشرية تصبح له أشبه بالتعويذة، والتي توحي بأن الريح مهما حملتنا فإن الأرض تبقى هي بيتنا والمكان الذي تنتهي فيه الرحلة.

عنوان الفيلم، "الريح سوف تحملنا"، وجزء صغير لكن حاسم من السيناريو، مستعار من قصيدة للشاعرة والناشطة الإيرانية الراحلة فروغ فروخزاد.

إن صقل سينما شعرية ورعايتها، بعمق، كانت القوة المحركة وراء مسيرة كيارستمي، كما يعترف هو في الحوار التالي.

لقد التقيت بكيارستمي للمرة الأولى في مهرجان كان قبل ثلاث سنوات، وللمرة الثانية في مهرجان سان فرانسسكو العالمي هذا الربيع. إنه يتحدث القليل من اللغة الانجليزية، ويفضل إجراء الحوار باللغة الفارسية من خلال المترجمة نازلي موناهان، وهو يصغي عن كثب إلى ترجمتها، وأحياناً يتدخل إذا شعر بأن ثمة سوء فهم في الترجمة.

* بما أنك في سان فرانسيسكو لتسلم جائزة أكيرا كوروساوا عن مجمل نتاجاتك السينمائية، هل تشعر بقرابة شخصية وخاصة مع أفلام كوروساوا؟

- لا. لكنني أعتقد أن كل مخرج ذي أسلوب خاص بوسعه أن يستمتع بأفلام يحققها مخرجون ذوو أساليب مختلفة تماما. على سبيل المثال، أحد الأفلام التي أحبها وأستمتع بها حقا هو فيلم "الأب الروحي"، رغم أن البعض قد يشعر بالصدمة أو الدهشة عندما يسمع ذلك مني.. مع أن هذا هو جمال السينما.

* هل ما يزال من المناسب الحديث عن سينما وطنية اليوم، أم أن الفيلم أصبح ذا صبغة عالمية، ولم يعد ينسجم مع مثل هذا التصنيف؟

- لكل فيلم هوية خاصة أو شهادة ميلاد خاصة به. الفيلم هو عن الكائنات البشرية، عن الإنسانية. كل الشعوب المختلفة في العالم، على الرغم من اختلافاتها في المظهر والدين واللغة وأسلوب الحياة، ما يزال لديها شيء واحد مشترك، وذلك هو ما يوجد بداخل كل فرد منا. لو صورنا بالأشعة السينية دواخل أو أحشاء كائنات بشرية مختلفة، فسوف لن نكون قادرين، انطلاقا من تلك الأشعة السينية، على تقرير وتأكيد لغة أو خلفية أو جنس كل فرد. دمنا يدور بالطريقة والدقة ذاتها كما الحال مع أي فرد آخر، جهازنا العصبي وأعيننا تعمل بالطريقة ذاتها، نضحك ونبكي بالطريقة ذاتها، نشعر بالألم بالطريقة ذاتها. الأسنان التي توجد في أفواهنا جميعا، أيا كانت جنسية الواحد منا أو خلفيته، تتوجع بالطريقة ذاتها تماما.

ولو أننا أردنا أن نقسم السينما وموضوعات السينما، فإن الوسيلة لفعل ذلك هو أن نتحدث عن الألم وعن السعادة.. هذه هي أمور مشتركة بين كل الأقطار.

*في أحوال كثيرة، أفلامك لا تزودنا بمعلومات كاملة عن الشخصيات أو القصة. لقد صرحت ذات مرّة بأن السبب يكمن في أن المتفرج طرف في العملية الإبداعية، وأن من واجبنا أن نفهم المادة وندرك المراد منها، وكل فرد منا سوف يفعل ذلك على نحو مختلف. كيف لهذه الفكرة - كل فرد يتوصل إلى فهمه الخاص للفيلم - أن تتناغم مع فكرة أننا جميعا متشابهون جوهريا، بما أننا نتقاسم خاصيات إنسانية مشتركة؟

- هذا سؤال صعب. الناس لديهم أفكار مختلفة، لكن أمنيتي هي أن لا يسعى كل المتفرجين إلى إكمال الفيلم في أذهانهم بالطريقة نفسها، مثل أحجية الكلمات المتقاطعة التي تبدو كلها متشابهة، لا يهم من يحلها. حتى لو كانت محلولة على نحو خاطئ، فإن نوعية أفلامي تظل "صحيحة" أو مخلصة لقيمتها الأصلية. أنا لا أترك الفضاءات فارغة لمجرد أن يكون لدى الآخرين شيئا ناقصا يكملونه. إني أتركها فارغة من أجل أن يتمكن الآخرون من ملء هذه المساحات وفقا للكيفية التي بها يفكرون وحسب ما يريدون هم.

في رأيي، التعبير التجريدي الذي نقبله ونقرّ به في أشكال فنية أخرى - كالرسم والنحت والموسيقى والشعر - يمكن أيضا قبوله في السينما. إني أشعر بأن السينما هي الفن السابع، ومن المفترض أن تكون الفن الأكثر اكتمالا بما أنها تضم الفنون الأخرى. لكنها أصبحت مجرد مجال لرواية القصص، بدلا من أن تكون الفن الذي ينبغي أن تكونه حقا.

*هناك عدد من المخرجين الذين يؤمنون بما تقوله الآن ويواصلون تحقيق أفلام لا تروي قصصا.. والتي هي حقا تجريدية، ذات شكل ولون وحركة.. لكن من دون صور تنقل قصة ما.. هل مثل هذه الطريقة تثير اهتمامك؟

- كل فيلم ينبغي أن يحتوي على نوع من القص أو السرد. لكن الأمر الهام هو كيفية سرد القصة.

ينبغي أن يكون السرد شعريا، وينبغي أن يكون قابلا للرؤية بطرق مختلفة. لقد شاهدت أفلاما لم تكن تحمل أي معنى، ولم تسحرني، أثناء مشاهدتها، لكنها تحتوي على لحظات تفتح لي نافذة أطل منها على المدهش، وتلهب مخيلتي. كما أن هناك أفلاما كثيرة لم أستطع احتمالها، وغادرت الصالة في منتصف العرض لشعوري بأني أعرف مجريات العمل وكيف ستكون النهاية. كنت أشعر بأنني ممتلئ تماما بالفيلم، ولو مكثت مكاني فترة أطول فسوف يتعرض ذلك الشعور للتخريب، لأن الفيلم سوف يستمر في إخباري بالمزيد، وسوف يرغمني على أن أصدر أحكاما على الشخصيات، وأن أميّز بين الطيب والشرير، وأتابع ما سيحدث لهم. علما بأني أفضل أن أنهي الفيلم بطريقتي الخاصة.

* الكثير مما تقوله يصف كيف يعمل الشعراء أكثر من كيفية عمل الروائيين..إنه أمر مثير للاهتمام ملاحظة أن آخر أفلامك "الريح سوف تحملنا" يستمد عنوانه وبعضا من نصه من الشعر.. هل تحاول أن تتحرك إلى مدى أبعد في ذلك الاتجاه.. نحو السينما بوصفها شعرا وليس بوصفها رواية؟

- نعم. أشعر بأن السينما التي سوف تدوم لفترة أطول هي السينما الشعرية، لا السينما التي تروي قصصا فحسب. في مكتبتي بالمنزل، الكتب التي تضم القصص والروايات تبدو جديدة تماما، لأنني لم أقرأها إلا مرة واحدة فقط ثم وضعتها جانبا،

بينما كتب الشعر تتساقط أوراقها في كل ركن لأنني قرأتها مرارا.

الشعر، على الدوام، يفلت بعيدا عنك.. ويصعب جدا الإمساك به. في كل مرة تقرأ الشعر، سيتكوّن لديك فهم مختلف، بحسب وضعك وحالتك أثناء القراءة. في حين أن الرواية، ما إن تقرأها مرة واحدة، حتى تكون قد فهمتها. بالطبع هذا لا يشمل كل الروايات. ثمة قصص تتضمن جوهرا أو روحا شعرية، كما أن هناك قصائد تخلو من الروح الشعرية.. أعني الشعر الذي كان يتعين علينا حفظه عن ظهر قلب في المدرسة: حوارات بين يرقانة وعنكبوت.. وشيء من هذا القبيل. لم يحاولوا تدريبنا وتنميتنا من خلال الشعر.

* أحد الاختلافات بين الفيلم والقصيدة هو أن أغلب الناس يعتقدون أن مشاهدة الفيلم مرّة واحدة أو مرتين تكفي لاستيعاب الفيلم وفهمه. هل ستكون هناك دوما معضلات بشأن الوصول إلى الجمهور من خلال الشكل الشعري للسينما، بما أن الجمهور لم يتعود على مشاهدة الأفلام المرّة تلو الأخرى؟ وهل تتوقع من الناس أن يشاهدوا فيلما معينا من أفلامك عدة مرات، أو على الأقل تأمل ذلك؟

- سأكون أنانيا جدا لو طلبت من كل شخص أن يشاهد أفلامي أكثر من مرّة واحدة. طلب كهذا يعني أنني أريد أن أسوّق نفسي وأروّج لأعمالي. في الواقع، لا أستطيع أن أوضّح السبب الذي يجعلني أحقق أفلاما بهذه الطريقة، إنها الطريقة التي أعرفها.. هكذا هو الأمر ببساطة.

أثناء عملية تحقيق الفيلم، لا أفكر في النتيجة النهائية، وما إذا يتعيّن على الجمهور أن يشاهده مرّة أو أكثر من مرّة.. كما لا أرهق نفسي في محاولة معرفة ما سيكون رد الفعل تجاه فيلمي. إني أحققه فحسب، وبعد ذلك أتعايش مع النتائج، التي بعضها قد لا تكون سارة أو مرضية بالنسبة لي. شيء واحد أعرفه: العديد من المتفرجين سوف يغادرون الصالة وهم غير راضين، لكنهم لن يقدروا أن ينسوا الفيلم. أعرف أنهم سوف يتحدثون عن الفيلم أثناء تناولهم العشاء.. وأريدهم أن يشعروا بشيء من القلق تجاه الفيلم، وأن يستمروا في محاولة العثور على شيء في الفيلم.

*أنت واحد من جماعة صغيرة تسعى على نحو ثابت ومثابر إلى تحقيق أفلامها وفقا لمبادئ وأفكار معينة تؤمن بها.. هذه الجماعة تحرص على تربية جمهور أفلامها وتعليمهم كيفية تقدير نوعية معينة من الأفلام والتي تشكّـل تحديا صعبا. مع كل فيلم، نحن نفهم على نحو أفضل قليلا كيف نتعاطى ونستوعب أعمالك..

- أعتقد أن الفرصة التي توفرت لهذا النوع من السينما في الوقت الحاضر، لم تكن متوفرة قبل عشرين سنة. الجمهور شعر بالضجر من نوعيات الأفلام التي يشاهدها في هذه الأيام، وهم يرغبون في مشاهدة شيء مختلف. بالطبع، في إيران، هذا النوع "الشعري" من السينما لا يجد إلا دار عرض واحدة فقط، وفي الولايات المتحدة لا يجد إلا صالتين.. لكنني قانع بذلك.

أغلب الناس يرغبون في البساطة، يرغبون في الحصول على الإثارة، أن يبكوا وأن يضحكوا.. ونحن لا نستطيع أن نتوقع المستوى ذاته من الحماسة ذاتها تجاه السينما الشعرية. أنا لا أقارن أعمالي بأعمالهم، لكن إذا كان لديك لوحات كاندنسكي أو براك أو بيكاسو في مزاد علني في متنزه، كم عدد الأشخاص الذين سوف يشترونها.. حتى بسعر مئة دولار؟ يتوجب على المرء أن يكون واقعيا في توقعاته للفن الذي هو حقيقي ونقيض للترفيهي. الجمهور العام لن يدفع مقابل لوحة لا يفهم جيدا ما تحويه وما تعنيه.

* أحيانا أفكر في هذه المسألة في ما يتصل بالأعمال التي تغلق التفكير – مثل الشعر الذي كنا نضطر أن نتعلمه في المدرسة، والذي يزودنا بالأجوبة والأفكار التي يريد غرزها فينا – كنقيض للأعمال التي تفتح مجالا للتفكير وتصلح لأن تكون موضعا فيه نشغّـل تفكيرنا الخاص.

- أتفق معك. الفيلم الشعري أشبه بأحجية، حيث تضع القطع معا لكنها لا تتوافق أو تنسجم بالضرورة. بوسعك أن تقوم بأي ترتيب تشاء. بخلاف ما اعتاد عليه الجمهور العام، هو لا يعطيك نتيجة واضحة في النهاية، ولا يقدم لك نصيحة.

* بالعودة إلى فيلمك "الريح سوف تحملنا"، الثيمة التي تثير اهتمامي هي التوتر الأخاذ أو الحوار بين ما هو فيزيائي، مادي، متجذر في الأرض، وما هو غير قابل للإمساك أو الفهم بطرق فيزيائية. هذا يجري على عدد من المستويات، من بينها ذلك الاتصال داخل القرية – حيث الأفراد يتحادثون ويتبادلون الأشياء - وعلى العكس من هذا، لدينا الهاتف النقال، المحمول على الريح.. إن جاز التعبير. أنا مهتم برؤيتك بشأن كيفية ارتباط التجريدي أو غير القابل للإمساك بقصور حيواتنا الفيزيائية.. بحقيقة أننا كائنات مادية وفانية. هل هناك توتر في فيلمك بين ما قد نسميه الفيزيائي والروحاني؟

- في الواقع أنا لم أشاهد فيلمي بعد. طوال عام كنت أشاهده كتقني، بمعنى أنني لازلت قريبا جدا منه، بالتالي لا أستطيع أن أصدر حكما عليه. لكن أحد الذين شاهدوا الفيلم أخبرني بأنه عن الأرواح، عن الناس الذين راحوا ولم يعودوا أحياء.. على سبيل المثال، الرجل الذي يحفر الخندق، أو المرأة العجوز التي تحتضر. نحن لا نرى حياتهم. وكما قلت، للفيلم جوهر فيزيائي، لكنه أيضا يتضمن جانبا غير فيزيائي أو روحاني. نحن لا نرى بعض الشخصيات، لكننا نشعر بوجودهم. هذا يُظهر أن ثمة إمكانية للوجود دون وجود.. تلك هي الثيمة الرئيسية للفيلم، كما أعتقد.

* الوجود دون وجود..هل يمكنك أن تتوسع في ذلك؟

- مع هذا النوع من الأفلام، نحن كمتفرجين، بوسعنا أن نخلق أشياء وفق تجاربنا الخاصة.. أشياء لا نراها، أشياء هي خفية، غير منظورة. في الفيلم 11 شخصا غير مرئيين. في النهاية أنت تعلم بأنك لم ترهم، لكنك تشعر بأنك تعرف من يكونون

ومكان وجودهم. إني أريد أن أخلق نوعا من السينما والذي يُظهر عن طريق عدم الإظهار. هذا مختلف جدا عن أغلب الأفلام في هذه الأيام، والتي هي ليست إباحية حرفيا لكنها إباحية في الجوهر، لأنها تُظهر الكثير، إلى حد أنها تحرمنا من أي إمكانية لتخيل الأشياء بأنفسنا. إن هدفي هو إتاحة الفرصة لنا لكي نخلق الأشياء في أذهاننا. من خلال الخلق والمخيلة أريد أن أنزع المعلومة المتوارية داخل ذاتك، والتي ربما لا تعلم بوجودها داخلك.

لدينا مَثَل بالفارسية، عندما ينظر شخص إلى شيء ما بحدّة، نقول: لهذا الشخص عينان واستعار عينين إضافيتين.. تلك الأعين المستعارة هي ما أريد أسرها، الأعين التي سوف يستعيرها المتفرج ليرى ما يوجد خارج المشهد الذي ينظر إليه. ليرى ما يوجد هناك وأيضا ما لا يوجد.

* من هم المخرجون الذين تشعر في أعمالهم بشيء من التماثل؟

- (التايواني) هاو شياو- شن Hou Hsiao-Hsien هو أحدهم. أعمال تاركوفسكي تعزلني كليا عن الحياة الفيزيائية وهي أكثر الأفلام التي شاهدتها روحانية. إن ما فعله فلليني، في أجزاء من أفلامه، وهو جلب حياة الحلم إلى الفيلم، يفعله تاركوفسكي أيضا. أفلام ثيو أنجيلوبولوس أيضا تجد هذا النوع من الروحانية في لحظات معينة.

عموما، أظن أن على الفيلم، والفن بوجه عام، أن يأخذنا بعيدا عن الحياة اليومية، ينبغي أن يأخذنا إلى حالة أخرى، حتى لو أن الحياة اليومية هي المكان الذي تنطلق منه هذه الرحلة. هذا ما يمنحنا الراحة والطمأنينة. إن زمن شهرزاد والملك، زمن سرد القصص، قد انتهى.

* يبدو أن بطل فيلمك "طعم الكرز" يريد هروبا كاملا من الفيزيائي، المادي. كان يمكن لمخرج تقليدي أن يحوّل هذا إلى حكاية سيكولوجية، وهذا ما لا يريده فيلمك، ذلك لأننا لا نفهم الطريقة التي بها يفكر هذا الرجل، لا في البداية ولا في النهاية. لذا فإن هذا الفيلم أيضا يبدو أنه يهتم بالبحث للمضي، بطريقة ما، وراء الفيزيائي، حتى لو كان ذلك يعني الاضطرار لأن يكون سلبيا جدا، وهذا يتصل، مرّة أخرى، بالتوتر بين المادي والروحاني..

- متفرجون مختلفون لديهم آراء مختلفة بشأن هذا الفيلم. القيام بمحاولة الانتحار هو أمر محرّم في الإسلام، ولا يستحسن الحديث عنه. لكن بعض رجال الدين أعجبوا بالفيلم لأنهم شعروا بأنه - كما أشرت أنت - يُظهر بحثا للارتباط بشيء أكثر سماوية، شيء هو فوق الحياة الفيزيائية. المشهد قرب النهاية، حيث نرى الشجرة تثمر الكرز، مع صور أخرى جميلة، يحمل – هذا المشهد - تلك الرسالة: لقد فتح الباب إلى السماء، وما فعله لم يكن شيئا جهنميا، بل هو انتقال سماوي.

* هل واجه فيلم " طعم الكرز" صعوبات مع الرقابة بسبب موضوعه؟

- كان هناك خلاف بشأن الفيلم، لكن بعد أن تحدثت إلى السلطات، أقروا واقع أن هذا ليس فيلما عن الانتحار، بل عن الاختيار الذي نقوم به في الحياة، وأن ننهي هذا الاختيار متى نشاء. لدينا باب نستطيع فتحه في أي وقت، لكننا نختار أن نبقى. وواقع أن لدينا هذا الخيار هو، في ظني، فضل من الله. الله رؤوف لأنه منحنا هذا الخيار. وقد اقتنعت السلطات بهذا التعليل.

إن فقرةً من الفيلسوف الروماني سيوران ساعدتني كثيرا في تحقيق هذا الفيلم: "أنا لا أعيش إلا لأنني أستطيع أن أموت وقتما أشاء. لولا فكرة الانتحار، لقتلت نفسي منذ زمن طويل". الفيلم هو عن إمكانية العيش، وكيف أن لدينا خيار أن نعيش. الحياة ليست مفروضة علينا. تلك هي الثيمة الرئيسية للفيلم.

* أنت لا تعمل انطلاقا من سيناريو بل من مخطط تمهيدي، ربما صفحات قليلة. ومعروف عنك أيضا أنك تقوم بتركيب الكثير من الأداء والحوار في الدقيقة الأخيرة.. ما هو امتياز العمل بهذه الطريقة؟

- خلق الحوار في الموقع أمر ضروري، لأنها الطريقة الوحيدة التي بإمكاني العمل بها مع أفراد هم ليسوا ممثلين محترفين، وبعض اللحظات التي تراها في أفلامي فاجأتني مثلما فاجأت الآخرين. أنا لا أعطي الحوار للممثلين، لكن ما إن تشرح لهم المشهد حتى يشرعوا في الحديث، متجاوزين ما كنت أتخيله. ذلك أشبه بحلقة، لا أعرف من أين هي تبدأ ولا أين تنتهي.. لا أعرف ما إذا كنت أعلّمهم ما ينبغي أن يقولوه، أم أنهم يعلمونني ما ينبغي أن أتلقاه.

استمروا في محاولة العثور على شيء في الفيلم.

الحاجة إلى المساحات الفارغة

(أجرى الحوار الشاعر والكاتب والمخرج الإيراني– الكندي شاهين برهامي، المولود في شيراز، والذي درس السينما في كندا، وأخرج عدداً من الأفلام القصيرة والوثائقية. سُجلت المقابلة في أغسطس 2000، أثناء مهرجان مونتريال الدولي).

* لنبدأ مع تجاربك الأولى في حقل صنع الأفلام، على سبيل المثال، عملك في تصميم مقدمة فيلم "قيصر" (1969)، وهو أحد أفلام الموجة الجديدة في السينما الإيرانية. هل كنت تسعى إلى شق طريقك لتخرج الأفلام بنفسك؟

- لا، أبداً. في تلك الأيام كنت منهمكاً في الرسم، ثم في التصميم الجرافيكي للدعايات والإعلانات. آنذاك كان تصميم المقدمات (مع أسماء العاملين في الفيلم) شائعاً، وأعمال الأمريكي سول باس، خصوصاً في هذا المجال، كانت لافتة ومبتكرة. مقدماته أثّرت في العديد من فناني الجرافيك والمخرجين في ذلك الوقت. كنت في ذلك الحين أمتلك شيئاً من الخبرة من خلال عملي بكاميرا 35 ملي في بعض الإعلانات التلفزيونية التي قمت بتنفيذها.

من منظور فنان جرافيكي، كان ذلك يمثّل تحدياً جذاباً. "قيصر" كان عملي الثاني، وأعتقد أنني أنجزت بعد ذلك أربع أو خمس مقدمات أخرى حتى بدأت في إخراج أفلامي. لذلك أستطيع القول بأن مقدمة الأفلام، في حالتي، كانت الجسر بين الفن الجرافيكي والسينما. في هذه الأيام أفضّل أن ينفّذ مقدمة أفلامي أشخاص آخرون نظراً لأنني لم أعد أمتلك القدرة على الصبر والاحتمال.

* هل يمكن لنا القول إن فيلمك الأول "خبز وزقاق" يُظهر طريقة فهمك التقني والجمالي في صنع الأفلام؟ وهل ساهم سيناريو هذا الفيلم القصير، الذي كتبه شقيقك، في بنية الفيلم؟

- في تلك الفترة، في أواخر الستينيات، كنت أعمل في مركز التنمية الفكرية للأطفال والشباب، وقد قرأت العديد من السيناريوهات، لكن هذا النص بالذات لفت نظري.. خصوصاً الخط الزمني الموحّد. القصة نفسها مدتها 12 دقيقة فقط، لذا لم تكن هناك حاجة لتفكيك الزمن. لكنني كنت أيضاً واعياً إلى أن تفكيك الإطار الزمني من أجل إظهار مرور الزمن يجعل المخرجين يستسلمون للأعراف والكليشيهات. هكذا كان العمل تحدياً مشوقاً بالنسبة لي في جعل الزمن السينمائي والزمن الحقيقي قريبين من بعضهما البعض قدر الإمكان من دون توظيف تلك الأعراف.

"خبز وزقاق" كان تجربتي الأولى في السينما، ولابد أن أعترف أنها تجربة صعبة. كان عليّ أن أعمل مع صبي صغير، وكلب، وطاقم فني غير محترف باستثناء المصور الذي كان يتذمر ويناكد ويشكو طوال الوقت. المصور، من بعض النواحي،

كان محقاً لأنني لم أتبع تقاليد صنع الفيلم التي اعتاد عليها. هو كان يصر على تقطيع أو تفكيك المشاهد. على سبيل المثال، هو أراد أن يصور في لقطة عامة الصبي وهو يقترب، ثم لقطة قريبة ليد الصبي، وعندما يدخل البيت ويغلق الباب، نرى لقطة للكلب وهو ينام عند الباب، الخ. لكن – حسب رأيي - لو جمعنا الصبي والكلب في لقطة واحدة، بمعنى أن نجعل الصبي يسير داخلاً في الكادر ثم يدخل البيت والكلب يعود للنوم عند الباب، فسيكون التأثير أعمق.

أظن أنها كانت اللقطة الطويلة الأكثر صعوبة طوال عملي في الأفلام. من أجل هذه اللقطة كان علينا أن ننتظر أربعين يوماً. ثلاث مرات غيّرنا الكلب (أحد الكلاب كان مصاباً بداء الكلَب). لكن على الرغم من كل هذه المشاكل التي واجهناها، نجحنا في تصوير اللقطة التي أردتها. بطريقة ما، هذا الفيلم، في الجزء الأكبر منه، كان نتاج افتقاري إلى المعرفة في ما يتعلق بالتقاليد أو الأعراف السينمائية. الآن، عندما أفكر فيه، أتوصل إلى استنتاج بأنني اتخذت القرار السليم. أعتقد أن تفكيك المشاهد – مع أنها يمكن أن تسهم في إيقاع الفيلم – يمكن بسهولة أن تؤذي واقع الفيلم ومحتواه.

* كيف تنامى أسلوبك المميز في السرد، تحديقتك السينمائية، وإحساسك بالإيقاع، مع مرور الوقت؟

- حقاً لا أعرف. هذا النوع من الأسئلة تتطلب قدراً كبيراً من التأمل ولا أظن أن لدينا الوقت الكافي لذلك. لكنني أعتقد أن كل ما ذكرت هو نتاج الخوف: الخوف من العجز، اللاكفاءة، عندما تكون في الموقع مع الكاميرا والطاقم الفني كله، عندما ترتاب في معرفتك التقنية وقدراتك. في مثل هذه اللحظات من الشك والخوف تقوم بتحدي نفسك، وهذا يجعلك تنمو وتنضج.

بعد أن تحقق فيلمك، تستطيع أن تجلس وتسترخي، تشاهده كأي متفرج، وتحكم على قدرتك في التعبير عن قصتك أو مضمونك. تحديقة المرء تحتاج إلى وقت حتى تصبح أسلوباً. لا أعتقد أن بإمكان أي شخص أن يقرر سلفاً أسلوباً محدداً قبل أن يختبر فعلاً الوسط الفني. وفي ما يتعلق بإحساسي بالإيقاع، أقول إنني لم أكن يوماً معجباً بالسينما التجارية بإيقاعاتها السريعة ونزوعها إلى الإثارية. حياتي الخاصة لا تتسم بالإيقاع السريع جداً، فأنا أعيش ببطء، على مهل، وأفلامي تعكس إيقاعي في الحياة.

* من خلال مرحلة إنتاج، وما بعد إنتاج، أفلامك، في أي مرحلة تقوم ببلورة استخدام عناصر الصوت، مثل الموسيقى؟ هل أثناء مرحلة المونتاج أم أنها مقررة سلفاً؟

- أبداً لا أفكر في الصوت أثناء مرحلة المونتاج. قد تكون هناك بعض التغييرات الثانوية خلال المونتاج، لكن الأصوات تتبلور قبل تلك المرحلة.

* حتى الموسيقى؟

- بالطبع حتى الموسيقى. أنا لا أستخدم مؤلفات موسيقية لأفلامي. إذا اقتضت الضرورة أن أستخدم الموسيقى فذلك في النهاية، وفي هذه الحالة أعرف أية آلة موسيقية أحتاج أن أستخدم لو اخترت مقطوعة أو كلّفت موسيقياً بتأليف قطعة، فلابد أن تكون لي سلطة كاملة. أنا لم أجرؤ أبداً على إعطاء فيلمي إلى مؤلف موسيقي والطلب منه بأن يؤلف الموسيقى له. هذا أكثر خطورة من الزواج عبر البريد. عندما تشتغل على مونتاج أبسط الأصوات، مثل صوت حشرة أو طائر يحوم فوق الميكروفون، كيف يمكنك أن تدع شخصاً آخر يفرض على فيلمك مقطوعات موسيقية كاملة؟

* من الصفات المميزة لأفلامك – الحاضرة حتى في أفلامك الأولى مثل "المسافر" – نجد استخدامك الفعال للأصوات خارج الكادر، خصوصاً المونولوجات والحوارات. شخصياً أعتقد أنك في "الريح سوف تحملنا" استخدمت هذه التقنية على نحو مفرط. هل يمكن أن تذهب أبعد من ذلك في توظيف مثل هذه الوسيلة في توصيل القصة؟

- بالطبع، أنا في الواقع أنوي فعل ذلك. أعتقد أننا عندما لا نرى الأشياء في تفاصيلها الكاملة فإن تأثيرها يكون أقوى، انطباعاتها تستمر لفترة أطول. هذا أيضاً يمنح الجمهور الفرصة لاستخدام مخيلتهم: بمجرد سماعهم الصوت، يمكنهم رؤية الصور في أذهانهم الخلاقة حتى دون رؤيتها فعلياً على الشاشة. هذه في الواقع دعوة إلى المتفرجين للمشاركة في خلق العمل.

أنا أحسد أولئك الذين يقرأون الروايات بسبب امتلاكهم مساحة من الحرية في استخدام مخيلتهم أكبر من جمهور السينما. لو أمكن بناء الفيلم مثل النسق الطباعي للكتاب لكان ذلك مثالياً. على سبيل المثال، الأسطر الأربعة الأخيرة من الفصل يمكن أن ينتهي في أعلى الصفحة بينما بقية الصفحة تكون خالية وبيضاء، والصفحة التالية تكون مجاورة لها. عندئذ الفصل الجديد يبدأ بعنوان قصير. هذا النوع من التصميم يمنحك الفرصة لأن تتوقف برهة وتفكر. غالباً ما أتفاجأ عندما أسمع البعض يقول: "لقد تناولت الكتاب وقرأته، ولم أستطع أن أتركه حتى أنهيته تماما". كيف يمكن اعتبار هذا خاصية إيجابية للعمل الفني؟ إنها الإثارة السطحية ذاتها التي تفرضها السينما السائدة على جمهورها.

ينبغي على السينما أن تكون قادرة على توفير هذا النوع من الحرية للفنان والجمهور معاً. أثناء اشتغالي على "الريح سوف تحملنا"، كنت مدركاً لحجم الضجر الذي قد يسببه رؤية الشخص نفسه وهو يتسلق التل على نحو متكرر. لكن ما وجدته باعثاً على التحدي هو اكتشافي أنني حقاً أريد أن أخلق ذلك الضجر، أريد أن أثير ضجرك. الشخصيات في الفيلم هي أيضاً ضجرة. لا شيء يحدث، مجرد بعض الأشياء العادية وبعض المناظر الجميلة. حتى الشخصية الرئيسية في الفيلم، كل ما

يفعله هو انتظار حدوث شيء. واقع أن لا شيء يحدث يخلق نوعاً ما من الترقّب. بالتالي فإن حادثة صغيرة، مثل انهيار البئر، تصبح شيئاً هاماً في هذه القصة. أحياناً أنت تحتاج إلى تلك المساحات الفارغة لتجعل جمهورك أكثر تفتحاً وحساسية. هذا ربما يشبه تلك الفصول المختلفة في الروايات.

من يكتب الرواية قد يكتبها من الحرف الأول إلى النهاية، ثم يقوم بتقسيمها إلى فصول مختلفة في سبيل خلق حالات وأجواء مرغوبة. لكن السينما التقليدية لا تفعل ذلك بما أنها تريد أن تأخذ الجمهور رهائن وتملي عليهم ما تراه. بتعبير آخر، هي تقدم لهم صفقة معلّبة سلفاً مع رسالة محددة ونهاية مغلقة. لهذا السبب هي لا تستطيع أن تحتمل اللحظات المفتوحة، البسيطة، الخالية من الأحداث الهامة. والجمهور تكيّف مع هذا النوع من السينما. يصيبهم الارتباك، ويصبحون تائهين ومشوشين، عندما يواجهون النهاية المفتوحة. أحياناً تسمع متفرجاً يقول: "بوسعي أن أفهم الفيلم حتى النهاية، لكنني لم أستطع أن أفهم مشهد النهاية".

مع ذلك، أعتقد حتى لو لم تستطع أن تشاهد الفيلم حتى النهاية، لسبب ما، ينبغي أن تشعر بالاكتفاء. يتعيّن على المشهد أن يكون متمتعاً بالاكتفاء الذاتي. في الماضي، عندما كنت أشاهد الأفلام، اعتدت أن أغادر صالة السينما بعد رؤيتي لمشهد مؤثّر أو محرّك للمشاعر. تلك اللحظات الخاصة كانت تشبعني وتملأ يومي، ولم أكن أشعر برغبة ملحة في أن أكمل الفيلم وأشاهد النهاية. لم أكن أترقب أي استنتاج أو حكم نهائي بشأن الشخصيات، ما إذا هي خيّرة أو شريرة.

* لا أعتقد أنك تؤمن بالسينما التي تتضمن رسالة معينة..

- تماماً. السينما ليست مكاناً لرسائل تُذاع وتُبث. الفنان يصمّم ويخطط ويخلق عملاً فنياً يأمل من خلاله أن يجسّد بعض الأفكار أو المفاهيم أو المشاعر. مصداقية الشعراء الفارسيين العظماء، مثل الرومي وحافظ، تنبع من حقيقة أن أشعارهم مؤلفة بطريقة تجعلها جديدة، طرية، حافلة بالمعنى، بصرف النظر عن الزمان والمكان والحالات التي فيها أنت تقرأها. هذا ينطبق أيضاً على بعض شعرائنا المعاصرين مثل فروغ فروخزاد.

عندما نكون أمام لوحة تجريدية، يجوز لنا تأويلها بأي طريقة نشاء. أو الموسيقى.. الموسيقى وسط فني قد لا نفهمه، لكننا نشعر به ونستمتع به. لكن عندما نأتي إلى السينما، يتوقع الكثيرون أن يتلقوا رسالة موحدة وواضحة. ما أقترحه هو أن الفيلم يمكن اختباره كقصيدة أو لوحة أو مقطوعة موسيقية.

* كمبدع، إلى أي مدى تكون منفتحاً على التأويلات المختلفة بصدد أعمالك؟ كمثال، بوسع المرء أن يقرأ اللقطات الافتتاحية لفيلمك "طعم الكرز" بوصفها تتضمن معاني إضافية تشير إلى المثلية الجنسية. كيف ترى هذا الأمر؟

- أعرف أشخاصاً قرأوا الفيلم بأسره من الزاوية المثلية. أعتقد أن أي شخص له الحق في أن يقرأ فيلمي بأي طريقة يفهمها أو يحب أن يفهمها. أذكر بعد عرض فيلمي "أين منزل الصديق؟" شخص ما أخبر صديقاً لي بأن هذا الفيلم سياسي جداً. وعندما سأله عن السبب، قال له لأن اسم الشخصية محمد رضا نعمت زاده، وأن محمد رضا اسم الملك الإيراني الأخير، أما اسم العائلة (نعمت زاده) فيعني "نعمة أو هبة الله". في ما بعد اكتشفت أن هذا الرجل كان يعمل للتلفزيون الإيراني وفُصل من عمله بعد الثورة.

ينبغي للفيلم أن يكون متعدد الأبعاد، ذا طبقات عديدة، يقدر أي متفرج ينتسب إلى أي خلفية أو توجّه، أن يتصل بها. من له الحق في أن يقول "لا" ويحرم نفسه من الطريقة التي بها يحب أن يرى أو يقرأ الفيلم؟

* الآن، عندما تنظر إلى أفلامك القديمة، كيف تشعر بشأنها؟ لنقل، فيلمك الأول "المسافر"..

- قبل سنوات قليلة، بعد عشرين سنة من تحقيقي للفيلم، شاهدته في مهرجان ما في اليابان. وجدته لا يزال جديداً وناضراً، والجمهور لا يزال قادراً أن ينسجم معه. لكن، لا. أفلامي لا تكون أبداً كاملة. هي دوماً تواجه مشاكل وصعوبات. وينبغي أن أقول بأن هذا لا يتصل فقط بأفلامي القديمة، بل إن النواقص والشوائب محتومة ولا سبيل إلى تجنبها، وهذا ليس بسبب افتقارك إلى الإلمام التام بعملك. خصوصاً عندما تعمل مع اللاممثلين، في بيئتهم اليومية، فإنك لا تستطيع أن تمتلك سيطرة تامة على كل شيء. هذه الشوائب يمكن اعتبارها نواقص أو فضائل للفيلم. لو تعيّن عليّ أن أحقق "المسافر" اليوم، فلربما تمكنت من تصحيح بعض اللحظات، لكن، من غير ريب، سيفقد الفيلم بعض اللحظات العظيمة أيضاً. هذه الأفلام صُنعت في الماضي وهي تنتمي إلى تلك اللحظات أو المراحل.

* كم تستلزم العملية الإبداعية عندك من فن وفلسفة وعلم اجتماع ونظرية سياسية؟

- كل ما يمكن أن توفره لي النظريات، ينبغي أن توفره قبل أن أقف خلف الكاميرا بزمن. في ذلك الحين ينبغي على المرء أن يهضم ويستوعب ما قرأه وتعلمه قبل البدء في مشروع فني. لو فهم المرء حقاً بعض النظريات أو المفاهيم أو الموضوعات الفلسفية فسوف تظهر في عمله بطريقة دقيقة وماهرة. رد الفعل السريع والعاطفي تجاه قضايا اجتماعية وسياسية يحيل الفيلم إلى جريدة قديمة. وعندما تتغيّر أو تنتهي تلك التعقيدات الاجتماعية المتضمنة في الفيلم، يصبح الفيلم عديم القيمة. إذا خلق المخرج عملاً محمّلاً بأفكار فجة وغير مهضومة ضمن أجندته، فإن الفيلم يصبح شعاراً متحركاً.

* إذن الفنان يعيش على نحو لا شعوري متقدماً على زمنه؟

- لابد أن يكون كذلك. إنها مهمة الصحفي أن يجمع الأخبار حتى الساعة الرابعة صباحاً من أجل أن يطبعها في جريدته في اليوم التالي. لكن بالنسبة للفنان، تلك الأخبار كان ينبغي تلقيها قبل شهور أو سنوات.

الفيلم في حالة استقصاء

(أجرى الحوار: باتريك ماكجافن، ونشر في Indie Wire، أغسطس 2000)

التمييز بين مخرج موهوب ومخرج عظيم تحدده الرؤية. السينمائي الإيراني عباس كيارستمي هو واحد من قلة من المخرجين العظام العاملين اليوم في المجال السينمائي.

عندما تكون هناك ثغرة واسعة بين الطموح الفني لصانعي الفيلم الذين يؤمنون بالسينما بوصفها فناً، والحاجات الأساسية للسوق، فإن كيارستمي يبرهن أن ثمة إمكانية لا تزال للحلم والأمل في احتمالات الوسط.

أفلام كيارستمي، التي تعد من أهم نماذج السينما الإيرانية في مرحلة ما بعد الثورة، هي قائمة على أساس جماليات الواقعية الجديدة: العمل على نحو طبيعي، غير متكلّف، مع ممثلين هواة، خصوصاً الأطفال. التصوير في مواقع خارجية وضمن مناظر طبيعية.

أعماله الاختراقية: الفرض المنزلي، Close-Up.. كلاهما صورا في 1989، كانا عبارة عن تأملات استبطانية في طبيعة الهوية الذاتية، الإبداع، الحرية، التعبير الشخصي. مع ثلاثية كوكر، صار فن المنظر الطبيعي هو المؤثر البصري الأبرز.

مع فيلمه الحائز على جائزة مهرجان كان "طعم الكرز"، الذي هو عبارة عن مجاز سياسي لاذع، يبدو كيارستمي فجأة أكثر تعقيداً ومشاكسة، متحاشياً مسائل التشخيص في سبر التذويب الأخلاقي والشخصي لرجل من الطبقة الوسطى يرغب في قتل نفسه.

مع فيلمه الاستثنائي "الريح سوف تحملنا"، كيارستمي يدعو جمهوره لاختبار العمل تماماً كما تفعل شخصياته الغامضة. الفيلم هو استقصاء.. استنطاق فلسفي لطبيعة الإنسان، الوجود، والحضارة.

القصة تتعلق بمهندس وزميلين له، لا نراهما أبداً، ينتقلون بالسيارة إلى قرية نائية في كردستان الإيرانية لأسباب تظل غير معلومة. قصة المهندس مضادة لحيوات الأفراد الذين يصادفهم: الصبي الذي يصير دليله، العامل الذي يناقش الأدوار المقتصرة على النساء، المرأة الحبلى التي يستأجرون منها المسكن، شيوخ وعجائز القرية.

يسهل تعيين بنية الفيلم من قِبل أولئك الذين تآلفوا مع أعمال كيارستمي. إنه عن الشخص الخارجي الذي يهبط في أرض بعيدة، ثقافة غريبة، والذي يصبح شاهداً

على عادات ومعتقدات وأفعال الأهالي مع شعائرهم اليومية. القرية - التي هي متاهة من الكهوف، الطرق، الجبال – تتحوّل إلى مسرح فيه القصص المتداخلة والمتشابكة تتصل وتتفاعل.

براعة كيارستمي الفائقة تكمن في تناوله للحظات أو مشاهد أو صور، والتي تبدو مألوفة أو معروضة سابقاً، وتحويلها إلى شيء شاعري، مشبّع، غامض، وجميل جداً. إنه يعرض جزءاً من العالم لا نعرف عنه إلا القليل جداً، ومع نهاية هذا العمل السامي، هو يضيء هذا الجزء ويجعله ساطعاً.

المقابلة التالية أجريت مع كيارستمي أثناء حضوره مهرجان ثيسالونيكي باليونان، كجزء من حوار جماعي شمل عدداً من الكتّاب والصحفيين. الأسئلة معدّلة بحيث تكون واضحة وموجزة. أما ردود كيارستمي فهي مترجمة من اللغة الفارسية.

* * *

* هل يمكنك أن تتحدث عن طبيعة الشعر، الذي هو حاسم في تشكيل وتنظيم هذا الفيلم؟ إحدى قصائد فروغ فروخزاد، وهي من أكثر شعراء إيران أهمية، هي مصدر عنوان الفيلم..

- أثناء التصوير، اكتشفت إلى أي حد الشعر قريب من موضوعي، وقد أضفت ذلك إلى السيناريو. أظن أن هذا النص، بطريقة ما، هو نصي السينمائي. إن نصي قريب حقاً من كل ما كتبته فروخزاد من شعر. الفيلم يبدأ بقصيدة لعمر الخيام والتي، على نحو رمزي، تحمل معنى للموت في حياتنا.. يوماً ما سوف تسقط الشجرة. هذا هو سبب اختياري لهذه القصيدة.

* هل يمكن لنا أن نناقش الطبيعة المجازية للفيلم؟

- لا أرغب في الحديث كثيراً عن الرموز والمجازات في فيلمي، لأنني لو شرحتها فإنها عندئذ لن تعود مجازات ورموزاً، لذا لندعها كما هي.. محض مجازات ورموز.

* ماذا عن الاختلاف في الأجواء والمزاج والأسلوب بين أعمالك والأفلام الغربية.. هوليوود خصوصاً؟

- بسبب هذا النوع من السينما الذي يستهويني، نحن لا نستمتع بالأفلام ذات الجاذبية المعتادة في صورة تفجرات. لهذا النوع من السينما ما يكون مثيراً للاهتمام وفاتناً هو الخط القصصي. بعدم سرد كل شيء مباشرة وفي الحال. ذلك هو الخط الوحيد الذي يستطيع أن يأسر الجمهور من البداية إلى النهاية، ويكشف المعلومات شيئاً فشيئاً. حتى الدوران، إذا كانت هناك معلومة خاطئة أو صحيحة، يأتي هنا ليحقق الاتصال. ثمة منطق وراء ذلك.

* هل ثمة علاقة بين أعمالك والسينما الصامتة؟

- لأنها مبنية على الواقع، الحياة الواقعية يمكن أن تختبر الحياة الصامتة للأفلام. حتى إذا أنت لا تجد أي فرصة لأن تكون في الطبيعة، فإن بوسعنا أن نخلق هذه الصلة. الصمت والطبيعة عنصران هامان من أجل رؤية هذا العمل على نحو مختلف، من أجل فهمه على نحو مختلف. لسوء الحظ، الأفلام التجارية الأمريكية جعلت كل الجمهور، في مختلف أنحاء العالم، يعتادون على الصوت، الانفجارات، اللقطات القريبة. ذلك جزء من السينما لكن، حسب ظني، ليس جزءاً من الحياة. أنا لا أزعم أن أفلامي هي سينمائية، إنما هي شريحة من الحياة.

* في فيلمك، ثمة دعابة متكررة بشأن محاولات المهندس العثور على موقع ملائم لتلقي إشارة الهاتف الجوّال. هل من تعليق لك على هذا؟

- الهواتف الجوّالة غريبة ومدهشة جداً بالنسبة لي. أذكر أنني، قبل سبع سنوات، كنت ألاحق، في ذهول، شخصاً يتكلم عبر هاتفه الجوّال.. بدا ذلك غريباً بالنسبة لي. لكن في هذه الأيام أصبح الهاتف اعتيادياً وشائعاً. ومن المدهش أن تجد هذا منتشراً في مدينة أو مجتمع غير متحضر وغير عصري تكنولوجياً.

* هل يمكنك أن تتحدث عن دور السيارة في أفلامك؟ في أغلب أعمالك، المشاهد الحوارية الرئيسية بين الشخصيات تحدث أثناء قيادة السيارة. هذه المشاهد أيضاً تشير إلى وسيلة شكلية أساسية، في اللقطات المتعاقبة التقليدية، التي تتقاطع في ما بينها، أنت تقوم على نحو نموذجي بإلغاء أي قطع متعارض. الحوار دوماً يوجد خارج الشاشة.

- السبب الأول هو أنني أقضي الكثير من الوقت في السيارة. هناك أتأمل أفكاري، أفكر في القصص والخطط، مسوداتي، لذا من الطبيعي أن أعبّر عن هذا في أفلامي. سيارتي هي، في الواقع، منزلي المتحرك الخصوصي. أنا أصر على الانتقال أو الحركة – رغم أني أحب الكادر (الإطار) الثابت – لأن ذلك يساعدني في رؤية الكادر المتحرك أيضاً.

السبب الثاني هو السفر، الرحلة، الانتقال من نقطة إلى أخرى. في ثقافتنا، الرحلة لا تعني بالضرورة الانتقال من مكان إلى آخر. قد تكون رحلة طبيعية.. أيّ تغيّر للأفكار يمكن أن يشكّل رحلة ما. الشعراء يسمونها "سفر بلا ساقين ولا يدين".

ثمة منطق وراء كل هذا. في "طعم الكرز"، بوسعك أن ترى خصوصية تامة لشخصين في هذا المكان. إنهما لا ينظران إلى بعضهما البعض مباشرةً. أنت رأيت كليهما ولم ترهما. أنا على الدوام أصطحب معي بالسيارة كل من يقف في الشارع ويطلب توصيلة، وهذا ليس فقط لمساعدتهم بل لأنني أحب أن أرى واختبر أنواعاً مختلفة من الاتصال.

أعتقد أن على المخرج أن يكون إلى جوار الكاميرا من أجل أن يضبط الممثل. وهذا ما لم أفعله في فيلمي "والحياة تستمر".. آنذاك كنت أجلس تماماً تحت ركبة الممثل وأوجهه، في هذه الحالة لم يكن بإمكاني ضبطه والتحكم فيه إلا من خلال الجانب الذي كنت جالساً فيه. عندما شاهدت نسخ التصوير اليومية rushes اكتشفت أن بعض الممثلين لا يبدون في وضع مناسب، ويفتقرون إلى الصفاء. لذا جعلت أحد الممثلين ينهض وأنا جلست هناك. من خلال هذا الجانب، بإمكاني أن أركّز على ما هو أكثر من الممثلين.

*المعروف عنك أنك عملت كثيراً مع الأطفال..

- لو نظرت إلى أفلامي السابقة، فإنها تشير إلى تجاربي السابقة مع الأطفال. لقد اطلّعت على الكثير من الدراسات عن الأطفال خلال السنوات التي اشتغلتها. الأطفال يبدون مثل الشخصيات الأسطورية التي سبق أن كانت موجودة في أدبنا وفي ثقافتنا، لكنك لم ترها أبداً.

كما اكتشفت مواصفات جديدة جداً في الأطفال. إنهم يتعلمون حب الحياة. وشخصياً لدي تجارب مع أبنائي والتي ساعدتني كثيراً. الأطفال ليسوا مثل البالغين. بمجرد استيقاظهم من النوم، يقومون بفعل شيء ما. إنهم نشطون، فعالون، يعملون فحسب، وبإمكان العالم أن يرى ابتسامتهم. الكبار لا يصحون من نومهم إلا في وقت متأخر جداً، ولا ينشطون إلا بعد شرب القهوة. لدى الأطفال لهفة وتوق إلى الحياة أكثر من الكبار. ولقاءاتهم غير المتوقعة أفضل بكثير. إنهم يتقبلون حيواتهم من دون أي رد فعل خاص.

أحب الأطفال لأنهم يتعاركون في ما بينهم، لكن بلا أي نوع من الغضب وبلا ضغينة. أحبهم لأنهم يبنون ويهدمون ولا يخشون من إعادة بناء ما هدموه. أحبهم لأنهم مهذبون ويتصرفون على نحو حسن، بلا أي عون. أحب الأطفال لأنهم يبكون بسهولة ولا يتحفظون في إظهار عواطفهم.

*في العام 1997 تم انتخاب المعتدل محمد خاتمي، وهذا كان مصدراً للكثير من الأمل بين الفنانين والسينمائيين الإيرانيين. ما الذي تغيّر منذ ذلك الحين؟

- لم نختبر بعد تلك الإصلاحات الجديدة وحالة الانفتاح التي سمعنا عنها، والتي ظلت مجرد وعود. في الممارسة، أعتقد أن كل شيء بقي كما كان في السابق، لكن ثمة أملا ما.

مهمة الفنان أن يكون فناناً

أجراه: ديفيد والش، المحرر الفني لموقع World Socialist Web Site، في 12 يونيه 2000.

في أبريل 2000 عرض مهرجان سان فرانسيسكو السينمائي الدولي عدداً من أفلام كيارستمي، في تظاهرة خاصة اشتملت على عرض لـ: المسافر، لقطة قريبة، أين منزل الصديق؟، والحياة تستمر، الريح سوف تحملنا.

وقد حضر كيارستمي المهرجان ليتسلّم جائزة أكيرا كوروساوا على مجمل إنجازاته في السينما. وفي المؤتمر الصحفي الذي عقد على هامش المهرجان، ناقش كيارستمي عدداً من القضايا.

عندما سئل لماذا لا يفصح في أفلامه عن عدد من الأمور بوضوح أكثر، أشار كيارستمي إلى النص الذي كتبه في مهرجان كان والذي هو خاص بهذا السؤال عن السينما والمستقبل. من وجهة نظره، السؤال الهام هو: "كيف يمكن للمتفرج أن يشارك في عملية صنع الفيلم". وبهذا الخصوص، هو تطرّق إلى مفهوم "الفيلم المنجز نصفه.. غير المكتمل".. الذي فيه "لا ينبغي جعل كل شيء واضحاً. إنه الفيلم الذي يتوجب على المتفرج أن يكمله في ذهنه. سينما المستقبل هي سينما المتفرج والمخرج".

سألته عن القصيدة الواردة في "الريح سوف تحملنا" وعن الشاعر الذي كتبها. ردّ كيارستمي بأن "عنوان الفيلم هو عنوان قصيدة للشاعرة الإيرانية فُروغ فروخزاد (1935 – 1967)" والتي تبحث في التعارض المركزي في الفيلم، "الحياة في مواجهة الموت".

وأضاف كيارستمي بأنه قد عاد لتوّه من إفريقيا حيث صور فيلماً عن مرضى الايدز، وقال: "لم أر قط الحياة والموت متقاربين إلى هذا الحد في أي مكان. كان ذلك حزيناً جداً. أيضاً كان من المثير رؤية الكثير من الحياة. الحياة هي جذر كل ثقافة، كل حضارة".

رداً على سؤال عن فيلمه "لقطة قريبة"، شرح كيارستمي بأنه كان يعتزم تحقيق فيلم عن الأطفال ومصروف الجيب حينما قرأ مقالة في مجلة عن المحتال الذي انتحل شخصية المخرج محسن مخملباف.. "عندما صحوت في صباح اليوم التالي، كان الموضوع لا يزال حاضراً في ذهني. في يوم السبت، وهو موعد تصوير الفيلم عن الأطفال، شرعنا بدلاً من ذلك في تصوير الفيلم الآخر".

وقد عبّر كيارستمي عن سعادته وعن حزنه لاستلامه جائزة مخصصة لتكريم اسم

كوروساوا، المخرج الياباني العظيم، وقال بأنه في كل مرة تخطر الجائزة في باله يتخيّل حضور كوروساوا ويتوهّم بأنه لا يزال حياً.

أحد الصحفيين أشار إلى اختياره، في استفتاء شمل النقاد، كواحد من أفضل المخرجين في التسعينيات، وسأله عن من يعتبرهم منافسين أقوياء في هذه المرتبة، فعبّر كيارستمي عن إعجابه الشديد بالمخرج التايواني هاو شياو- شين Hou Hsiao- hsien والأسباني فيكتور إيريثه.

ورداً على سؤال حول مدى اهتمامه بارتياد التقنية الجديدة، وتحديداً الفيديو الديجيتال، أوضح كيارستمي بأنه استخدم كاميرا الفيديو في أفريقيا ووجدها قيّمة جداً، مؤكداً على أن "المستقبل للفيديو الديجيتال".

الناقد بيتر سكارليت أشار إلى شهرة كيارستمي كمصور فوتوغرافي، فعلّق هذا الأخير قائلاً بأن التصوير والفيديو والفيلم هي كلها عناصر من طيف واحد، والسؤال هو: كيف نتمكن من الاقتراب من موضوعاتنا على نحو أفضل.

صحفية سألت، على نحو ودّي لكن بطريقة انتقادية، عن موقف كيارستمي تجاه وضع المرأة في إيران، ملاحظةً أن أغلب الشخصيات في أفلامه هم من الذكور، وتساءلت إن هو وظّف نساءً ضمن الطاقم الفني.

وكان ردّه أن السؤال معقد ومركّب، شارحاً بأنه لا يحب أدوار النساء التقليدية في الأفلام.. "لا أحب دور النساء كأمهات، أو النساء كعاشقات، أو النساء كضحايا يتعرضن للضرب ويخضعن لمعاناة ومكابدة طويلة الأمد. هذه الأمور لا تتصل بتجربتي الخاصة. أو النساء كحالات استثنائية. لا أحب أن أعرض استثناءات. أو النساء كبطلات، هذا لا يتطابق مع الوضع الحقيقي. وهناك دور آخر لا أحبه، النساء كأشياء تزيينية، ليس فقط في السينما الإيرانية لكن في السينما العالمية أيضاً". وأضاف قائلاً بأنه استخدم نساءً في فريق عمله.

رداً على سؤال عن التطور الإجمالي للسينما الإيرانية، أشار كيارستمي إلى الحضور القوي مرة أخرى للأفلام الإيرانية في مهرجان كان. وتحدث عن الطريقة التي بها استطاعت الأفلام الإيرانية أن "تتطور على الرغم من الرقابة، والطريقة التي بها وجد السينمائيون الوسائل للتعبير عن أنفسهم في وجه تلك الرقابة. السينما الإيرانية اليوم متميّزة عن بقية أفلام العالم بسبب رؤاها الفريدة ومنظوراتها الاستثنائية. إنها تعكس الطريقة التي بها استطاع كل مخرج أن يتوصل إلى تفاهم مع التقييدات القائمة".

قلت له بأن أفلامه تكشف عن حنو وشفقة على معاناة الناس والصعوبات التي يواجهونها. وسألته: هل تعتقد بأنه يمكن لفنان جاد أن يكون مجرداً من هذا الحنو والشفقة؟

أجاب مبتسماَ: "أشكرك كثيراَ على هذا الإطراء. كلامك ينطوي بداهة على أنني أمتلك تلك النظرة الحانية وذلك الموقف المتعاطف. غير أني أجد صعوبة في الرد، لأن ردي سوف يعني بأني مخرج شفوق وعظيم".

قلت له: إذن في هذه الحالة، هل يمكنك أن تعلّق على أعمال مخرج آخر، هو روبير بريسون، الذي توفى مؤخراً؟

هنا أجاب: "ما قرأته من كتابات بريسون أثّر فيّ أكثر من أفلامه نفسها". وذكر كتاباً ألّفه بريسون قبل عشر سنوات.. "عندما كنت أحقّق فيلمي (أين منزل الصديق؟) تعلمت الكثير من ذلك الكتاب. وهذا لا يعني انتقاصاً من شأن عمله كمخرج، لكنني تأثرت أكثر بكتاباته.. خصوصاً عن الصوت".

حوار

في ظهيرة ذلك اليوم، بعد المؤتمر الصحفي، سنحت لي فرصة التحدث معه وحدنا، وبحضور مترجمه.. بادرته قائلاً:

* لدي الكثير من الأسئلة، ولا أعرف من أين أبدأ.

- لدينا من الوقت ساعة.. خذ راحتك.

* هل تشعر بأن لديك الكثير من الدعم والمؤازرة في هذه البلاد؟

- أنا سعيد للغاية بهذا، سعيد أن يأتي هذا الدعم من داخل واحدة من القوى الأساسية. هذا هو المكان الذي تهيمن أفلامه على سينمات العالم. ومن الممكن جداً أن لا يشاهد أحد أفلاما مثل أفلامي على الإطلاق. وحقيقة أن أفلامي تُعرض وتشاهَد هو إثبات وعلامة على الدعم، بصرف النظر عما تحصل عليه من ثناء.

* لسنوات كانت الحكومة والميديا تقول للشعب الأمريكي بأن إيران بلد الإرهابيين. هل تعتقد أنه لو أتيح للأمريكان مشاهدة أفلام إيرانية سوف يتكوّن لديهم انطباع مختلف؟

- هذه سياسة تؤدي حتماً إلى فصل الشعوب عن بعضها، وتخلق صدوعاً وانشقاقات بدلاً من توحيد الناس معاً. من خلال الأفلام يكون بمقدورنا رؤية واقع آخر لا يشبه الواقع الذي تبثّه الميديا.

على سبيل المثال، أنا شاهدت على شاشة التلفزيون أفلاماً، أعمالاً وثائقية، عن أفريقيا والتي لم تماثل على الإطلاق انطباعي وتجربتي في الفترة التي قضيتها هناك. بالتالي فإن أحد مظاهر فن السينما أنه يعرض الواقع الكامن وراء العناوين الرئيسية في وسائل الإعلام.

* هل يمكنك أن تتحدث قليلاً عن هذا الفيلم المصور في أفريقيا؟

- كل شيء هناك أخضر ومثمر جداً. رأيت أناساً معدمين للغاية، لكن أثرياء جداً في دواخلهم. إنهم أفراد في غاية السعادة، ومثل هذا الشيء لم أره في أي مكان آخر. وقد سألت صديقاً لي عن سبب سعادتهم، فقال إن ذلك بسبب عدم توفّر ثلاثة أشياء: التلوّث، التوتر، والمنافسة. إنهم يختبرون منافسة من نوع آخر، منافسة ضخمة: بين الحياة والموت. لهذا السبب تكتسب حيواتهم معنى أكثر عمقاً، ذلك لأن الموت قريب جداً.. وهم سعداء لمجرد أنهم أحياء.

* هذا في أوغندا؟

- ذهبت إلى أوغندا لأن النزاع المدني هناك كان أخف من المناطق الأخرى. هل زرت دول أفريقيا؟

* لا. فقط شاهدت أجزاء منها وأنا في الباخرة.

- كانت تجربة غريبة جداً. كنا نتجول بالسيارة لساعات في الليل دون أن يكون هناك بصيص من الضوء. الناس كانوا يشكّلون صفاً على الطريق، مرتدين ملابس بيضاء. لم تكن هناك أي إضاءة. لا كهرباء، لا شموع، لا نور على الإطلاق. لكنك أحياناً ترى ناراً مضرمة في الهواء الطلق. الأرض خالية تماماً. مجموعات من الأشجار مصطفة. للمرة الأولى في حياتي طبخت الموز. بالموز يفعلون أشياء عديدة ومتنوعة. كانوا مبتهجين وسعداء.

* هل تنوي أن تعود إلى هناك؟

- آمل أن يكون الفيلم الذي حققته هناك غير مرض كي يتسنى لي العودة ثانية والعمل من جديد.

* شاهدت فيلمك "المسافر" للمرة الأولى هنا. وجدت الدقائق الأخيرة، مشهد الحلم، مقلقاً بوجه خاص. هذا المشهد يُظهر وضعاً قاسياً وموجعاً. أتساءل عما أثاره من ردود فعل في إيران في ذلك الحين..

- أتذكر عندما خرجنا من الصالة في العرض الأول للفيلم، كان هناك طفل يبكي، وأمه قالت له: "أنظر، ذاك الرجل هو الذي صنع الفيلم". فقال لي الصغير: "أنت سيء جداً، لماذا لم تدع الصبي يشاهد المباراة؟"

ومازلت لا أعرف إذا كان عليّ أن أعيد تحقيق الفيلم بجعل الصبي يشاهد المباراة أم لا.. إني أجد صعوبة في التصديق بأني سوف أنهي الفيلم بطريقة مختلفة.

إذا كان ثمة شِعر فأعتقد بأنه يحتوي على شيء من الحزن. في كل الأشياء الجميلة

هناك شيء من الحزن. لكنني أعتقد أن الشيء الحاسم هو أنه لا ينبغي فرض ذلك على الفيلم.. يجب أن يكون جزءاً منه، تجربة تحدث لكل شخص.

في إحدى لوحات فان غوخ نرى امرأةً جميلة نائمة ورجلاً، بذراعين طويلتين ومنهكتين، نائماً إلى جوارها في مزرعة ما. هما عاشقان نائمان في تلك المزرعة، لكن من الواضح أن الإنهاك الشديد خلق اختلافاً كبيراً بينهما.

* هناك الكثير من المال والفساد في صناعة الفيلم، والنتائج الفنية عموماً ليست طيبة كثيراً.. ما الذي نستطيع فعله لمقاومة هذا الشيء؟

- بوضوح أنت تؤدي دورك لأن، في نقدك، أنت تشير إلى الأفلام التي تُصنع بميزانيات قليلة. ليس ممكناً تغيير هذا الوضع دراماتيكياً لأن عجلة الفيلم تُدار من قِبل الصناعة، من قِبل التجارة. العديد من الناس يعملون ضمن صناعة السينما هذه، والكثير من الناس يذهبون لمشاهدة الأفلام من أجل التسلية فحسب. تلك النوعية من الأفلام هي موجودة، وهذا ما ينبغي أن يكونه الحال. وتلك هي السينما التي تسمح لنا بصنع أفلامنا، وإلا فلن يكون هناك أي سبب لعرض أفلامنا. ما الذي يمكن فعله؟ أن توجّه إصبعك نحو الأفلام التي هي مختلفة.. هذا هو كل ما تستطيع فعله.

* هل يمكنك أن تتصوّر قيام الفنانين بتنظيم نوع من البنى البديلة في الإنتاج والتوزيع؟

- أظن أن ذلك سوف يتحقق شيئاً فشيئاً. في هذه السنة شاركت ثلاثة أفلام إيرانية في مهرجان كان، وهي أفلام مختلفة. وهذا يعد استثناءً، فمهرجان كان عادةً لم يكن خزانة عرض لمثل هذه الأفلام. أيضاً هناك تقدير للأفلام الآسيوية.

ليس هناك أي خيار للسينما غير أن تصبح أكثر حميمية، أكثر عمقاً، أكثر ذاتية بعض الشيء. التكنيك والتسهيلات التي توفرها صناعة الفيلم التجاري سوف تتجه في آخر الأمر نحو تدمير الذات. الفيلم المنمّق والطنّان سوف يدمّر نفسه، لأنه سيكون متخماً بنفسه، سوف يصبح متخماً إلى حد أنه سينفجر داخلياً. لذلك ستكون هناك عودة، أو زيارة ثانية، إلى سينما ماضية عند ذلك الموضع.

ليلة أمس، في غرفتي بالفندق، كنت أفتش القنوات التلفزيونية، بواسطة جهاز التحكم عن بُعد (الريموت كونترول)، ولم تستوقفني غير محطتين. إحداهما كانت تعرض فيلماً بالأسود والأبيض عن طرزان، بطولة جوني ويسمولر. على الأقل، كان جديراً بالمشاهدة رغم قيمته الترفيهية البحته. كان شيئاً صحياً. الفيلم الآخر، الأحدث، كان ملوّناً ولم أحتمل مشاهدته بسبب كثرة الأحداث المتوالية في سرعة بالغة إلى حد أنها آذت بصري وأزعجتني.

أعتقد حتى الأعين التي اعتادت على مشاهدة الأفلام التجارية سوف تحتاج قريباً إلى شيء من السكون، من الصفاء والهدوء. هذا بحد ذاته سوف يزيد من فرص الأفلام المستقلة على البروز.

* هل تشعر أحياناً أن الناس متعطشون إلى شيء ما، لكنهم لا يعرفون بعد ما هو؟

- المتفرجون صاروا اليوم يغادرون الفيلم وهم يشعرون بالجوع، يشعرون بأن متطلباتهم لم تُلبّ، بالشك وعدم الثقة في ما يتعلق بالتجربة التي مرّوا بها. هنا تسنح الفرصة لصانع الفيلم الحقيقي لكي يغويهم ويستميلهم.

* أشعر أن الناس لا يتوقعون الكثير في وقتنا الحاضر. لا يتوقعون متعة عظيمة، بل يتوقعون الأكشن أو شيئاً من هذا القبيل.

- ذلك لأن الأفلام جعلتهم يعتادون على توقع الأكشن وليس المتعة، لأن التقنيين اليوم هم الذين يصنعون الأفلام لا المخرجين. نحن سوف نصل إلى الموضع الذي فيه سوف يصبح ذلك جلياً والوضع سوف يتعيّن عليه أن يتغيّر.

* ألا يعتمد مستقبل السينما أيضاً على التحسّن في الجو الاجتماعي والسياسي؟

- لا أعتقد ذلك. لا أظن أنه ينبغي علينا أن نعوّل كثيرا على ما يحدث سياسياً. في الواقع، أحياناً أعتقد أن، في بلادي على الأقل، الفن ينمو ويزدهر أكثر كلما ازداد الوضع الاجتماعي سوءاً. يتراءى لي أن الفنانين يعملون كآلية تعويضية (عملية سيكولوجية لإخفاء عجز ما بالتفوّق في حقل معين)، أو ارتكاس دفاعي (نشاط عضوي يقوم به الجسم كإجراء دفاعي) في تلك الظروف المعادية أو غير المؤاتية.

* البشرية عانت الكثير في الماضي ولا تزال تعاني. كيف يتعامل الفنانون مع وضع كهذا بصدق وأمانة بلا استسلام إلى الجبرية أو التشاؤمية؟

- هذا سؤال صعب ولا أستطيع أن أشرح بدقة كيف يفعل الفنانون ذلك، لكن من يفعل ذلك هو حتماً فنان، ذاك الذي ينجز مهمة تحويل تجربة البشرية المؤلمة إلى تجربة فنية. أن يجعلها متاحة لأي شخص كي يستل من الألم شيئاً من المتعة. ذاك الذي يخلق الجمال من البشاعة أو البؤس. السؤال نفسه ينطرح عندما يتساءل الناس عن كيفية تحويل الكربون إلى ماس، لكن ليس كل قطع الكربون تتحول إلى ماسات، بل بعضها.

* في العديد من الأفلام الإيرانية التي شاهدتها هناك فكرة مفادها أن الفن للجميع، وأظن أن هذه الفكرة صحية وديمقراطية. لكن أحياناً ألاحظ، من وجهة نظري، أن بعض المخرجين يقدّمون المعضلة الفنية على نحو بسيط جداً، كما لو أن الفن مجرد انعكاس آلي للحياة. ألا ينبغي علينا أن ندافع عن فكرة أن الفن يقتضي دراسة خاصة ومعرفة بالعملية الفنية؟

- نعم، لأن المحاكاة الدقيقة للحياة ليست فناً. ثمة تعليق من جودار يقول أن الحياة فيلم لم يُصنع بشكل جيد. عندما تحقّق فيلماً، يتعيّن عليك أن تصنعه بشكل جيد، يتعيّن عليك أن تركّبه (عبر المونتاج)، أن تنتقي ما تريد وتحذف ما لا تريد. يتعيّن عليك أن تخلق حقيقته الجوهرية، وليس مجرد أن تصوّر ما يوجد في الواقع.

* أوسكار وايلد قال إن الحياة هي إخفاق من وجهة نظر فنية. هل هناك دوماً في الشعر، في الفن، عنصر مثالي؟

- هناك اقتباس آخر من أوسكار وايلد والذي لا يتصل بنقاشنا هذا، هل تود أن تسمعه؟

* نعم..

- قال، حين يبدأ النقاد في الجدال، يكون بوسع الفنانين أن يطلقوا تنهيدة ارتياح.

(يضحك كيارستمي)

* هل الفن الجاد دوماً يخلق في المتفرج الرغبة في واقع آخر؟

- نعم، أعتقد ذلك، وإلا فإن الفن سوف لن يكون له غاية. إذا لم ينجح الدين في إنجاز تلك المهمة، فإن بوسع الفن دوماً أن يحاول ذلك. كلاهما يدل إلى الاتجاه ذاته. الدين يشير إلى عالم آخر، بينما الفن يشير إلى وجود أفضل. أحدهما دعوة، عرض إلى مكان ناء.. والآخر إلى مكان قريب.

* في بعض أفلامك نجد الشخصية المثقفة، والتي قد تشير إلى حضور عناصر من السيرة الذاتية. هل هذا يحضر، من وجهة نظرك، بالصدفة أم أن هناك ما يتصل بالشخصية؟

- ليس لدي إجابة ذات تفاصيل دقيقة. من نواح عامة، أشعر بشيء إلزامي يدفعني لفعل ذلك، هذا شيء غريزي. بعد ذلك أبحث عن تلك الشخصيات التي انبثقت من داخلي، فأجدها وأوجّهها وأقدمها.

* يبدو صعباً على العديد من الفنانين اليوم أن يبحثوا في الحقيقة السيكولوجية والواقع الاجتماعي والشكل الفني بالدرجة ذاتها من الجدية والالتزام..

- أتفق معك تماماً. البؤرة دوماً مركّزة على إثارة الجمهور والتلاعب بهم. مسألة ما إذا المتفرج يرغب في أن يتم التلاعب به أم لا يرغب، فذلك شيء لا أعرفه. لم أر شخصاً يستمتع بكونه عرضةً للتلاعب.. ليس فقط في السينما، بل حتى في الواقع. لم أسمع أحداً يقول: "بدلاً من تركي أشاهد الواقع، تعال وتلاعب بي. أنا أفضّل أن تتلاعب بي".

هذا مرض يأتي من مكان ما في المجتمع. إنه يوجّه السؤال بشأن الفنان الذي لا يركّز بؤرته على الحقيقة السيكولوجية والواقع الاجتماعي والسياسي.. إنه هروب.

* لقد بلغنا نهاية القرن، على الأقل وفق التقويم الغربي.. قرن ثبت فيه، أكثر مما اعتقده الناس قبل مئة سنة، صعوبة حل بعض من المشكلات الاجتماعية، والتفاوت والظلم. هل تظن أن بالإمكان حل تلك المسائل في القرن التالي؟

- من يدري؟ في حياتي القصيرة، لم أختبر، حتى في بلادي، انخفاضاً للظلم، إذا تجاوزنا الحديث عن الحل. الناس لا يكفون عن الإشارة إلى "القرية العالمية"، لكنني جئت لتوي من أفريقيا، من أوغندا، حيث رأيت آباءً حفاة يضعون جثث أطفالهم في علب كرتونية، ثم ينقلون هذه العلب بدراجاتهم الهوائية، ويبتعدون.

ها هنا أستشهد بشيء قاله كاتب لا أتذّكر اسمه: في القرن العشرين، البشرية سوف يبلغ عمرها أربع سنوات فقط. أظن أن هذا صحيح. البشرية اليوم، بلغت العام الرابع. لذا علينا أن ننتظر فترة طويلة قبل أن تبلغ البشرية سن الرشد.

* ما هي مسؤولية الفنان الرئيسية؟

- الناس يكونون فنانين أو لا يكونون. وأنا لا أعرف إذا كان بوسعك أن تعيّن واجباً أو مسؤولية لفنان ما، مثلما تفعل لأصحاب مهن أخرى. الفنان أعطيت له مهمة أن يكون فناناً فحسب.

أفلام بلا تخوم

(أجرى الحوار: سكوت فاونداس. ونُشر في Indie Wire, May 2001)

حضر كيارستمي العرض الأول لفيلمه الوثائقي ABC Africa في مهرجان الفيلم الوثائقي في دورهام، شمالي كارولينا، سنة 2001، والذي عرض عدداً من أفلامه ضمن تظاهرة خاصة حضرها عدد كبير من الجمهور.

الفيلم ينتمي إلى سلسلة أعماله العظيمة. وإذا كان بوسع الفيلم الوثائقي أن يحقق غايات عديدة: أن يخبر، أن يعلّم، أن يصدم، أن يلهم.. فإن فيلم كيارستمي ينجح في إنجاز كل هذه الوظائف أو الأهداف. إنه فيلمه الأول الذي يحققه بتمويل دولي صرف. ومن المحتمل أن يعني شيئاً مختلفاً لكل متفرج.

الفيلم يقترب كثيراً من تصوره للسينما الشعرية، حيث يدين إلى خاصيات الشعر والموسيقى أكثر مما يدين إلى السرد النثري في التقليد المسرحي والروائي.

في دورهام، صباح افتتاح فيلمه ABC Africa، وافق كيارستمي على إجراء هذه المقابلة، بحضور مترجمه د. جمشيد أكرمي، ليتحدث عن فيلمه، الفيديو ديجيتال، السينما الشعرية، و"الرؤية بأعين مستعارة".

* كيف نشأ مشروع ABC Africa؟

- المسؤولون في الأمم المتحدة لديهم فكرة واضحة عن الأفلام التي حققتها عن الأطفال لسنوات عديدة، لذلك قرروا دعوتي لتحقيق فيلم عن الأطفال الذي أصبحوا يتامى بسبب الإيدز في أوغندا. هدفهم هو خلق نوع من التعبئة العامة للتغلب على هذه المشكلة. وهذا الفيلم يوجه دعوة لدول العالم لمساعدة هؤلاء الصغار اليتامى في محنتهم.

* هل كنت تواقاً لقبول دعوة الأمم المتحدة، أم كانت لديك تحفظات أوّلية بشأن تحقيق الفيلم؟

- لم أقبل الدعوة رسمياً، لكنني وافقت على الذهاب إلى المنطقة كزائر. لذلك كانت الرحلة نوعاً من استكشاف الموقع. أخذنا معنا كاميرات بها باشرنا التصوير، لكن ليس لغرض تحقيق فيلم فعلي. بعد ذلك، عندما انتهينا من التصوير، شاهدنا الأشرطة التي صورناها، ورأينا أن من الممكن صنع فيلم من الصور التي التقطناها.

* لا يبدو هذا مغايراً بالنسبة لك: فكرة صنع فيلم فوراً وفي المكان نفسه، مثلما فعلت في السابق مع "الفرض المنزلي" و"لقطة قريبة". مع ذلك، أغلب الأفلام

تتحمّل عمليات طويلة وشاقة في مرحلة ما قبل الإنتاج، فقط لتنتج أعمالاً هي، في ما يتصل بالوضوح وحس الهدف، كثيراً ما تكون أقل قيمة قياساً إلى أفلامك المرتجلة والمغايرة.

- أتفق معك بشأن هذا الأسلوب في العمل. الفيلم الجيد هو الذي يتحقّق بفعل التفجّر الأوليّ للطاقة التي تسهم في نوعية العمل. عندما أتحدث مع بعض المخرجين الشباب، ألاحظ قلقهم الشديد على أفلامهم إلى حد أن حالة القلق هذه، في آخر الأمر، تعكس نفسها في العمل النهائي، وتساعده حقاً. في حين، مع مشاريع مخطط لها على نحو شديد التدقيق في التفاصيل، أنت تنظر إلى النتيجة النهائية فتجدها خاوية تماماً.

* لا ريب أن قضية وباء الأيدز في أفريقيا هي من القضايا التي تلقى اهتماماً واسعاً في الأوساط الإعلامية هنا في أمريكا.. لكن هل هو موضوع يثير اهتمام الجمهور الإيراني؟

- في إيران يحاولون إخفاء مشكلة الإيدز برمتها تحت البساط. إنه أشبه بمرض سرّي. في العام 2001 جرت محاولة لمناقشة الموضوع على نحو علني، لكن تم إجهاض هذه المحاولة.

في نظري، الإيدز وباء عالمي. يمكن أن يجتاح أي قطر. بالتالي، ينبغي مناقشة ذلك على المستوى العالمي. لسوء الحظ، الإيدز لا يحتاج إلى تأشيرة.

* فيلمك هذا هو أول أفلامك المصورة كلياً بكاميرا فيديو ديجيتال.. أتساءل إن كان بإمكانك التحدث قليلاً عن الأسباب اللوجستية أو الفلسفية وراء التصوير بالفيديو هذه المرة..

- أنا لم أستخدم هذه الكاميرا الديجيتال كأداة عمل جادة. لقد أخذتها معي كما لو كانت كاميرا للصور الساكنة، فقط لالتقاط بعض الصور التي قد تفيدني. لكن حين بدأت فعلاً في استخدامها، وحين تحقّقت من إمكانياتها وما يمكن أن أفعله بها، أدركت أنني، بطريقة أو بأخرى، قد بدّدت ثلاثين سنة من مسيرتي الفنية في استخدام كاميرا 35 ملي فقط، لأن هذه الكاميرا، كما ذكرت، تشكّل عائقاً أكثر من أن تكون أداة اتصال، خصوصاً لنوع العمل الحميمي والمباشر الذي أمارسه.

عندما أقول "كاميرا 35 ملي" فإنني لا أشير إلى الآلة نفسها فحسب، بل إلى ما تحضره معها.. أعنى الطاقم الفني كله. تلك هي نوعية الأشياء التي لا تناسبني ولا تناسب الأفلام التي أحققها. أنا أحب أن أعمل مع كاميرا أصغر، والتي هي أكثر حميمية وفورية. وبالنسبة للأشخاص الذين يظهرون أمامها، لا يشعرون بالرهبة إزاءها. إنهم يكونون أكثر اطمئناناً وارتياحاً أمام الكاميرا الديجيتال.. لذا هي، بأي طريقة كانت، تيسّر الاتصال.

بسبب متطلبات كاميرا الـ 35 ملي وصيغة الإنتاج التي ترافق تلك الكاميرا، فإن هناك العديد من الأفراد الذين لا يقدرون على تحمّل نفقات استخدامها. لكن هذه الكاميرا الرقمية تجعل من الممكن لكل شخص أن يحملها مثلما يحمل قلماً. إن كنت تملك رؤية واضحة وصحيحة، وتظن أنك مخرج غريزي، فسوف لن يعترض طريقك عائق. عليك فحسب أن تلتقط الكاميرا، مثل قلم، وتعمل بها. إني أتوقع ، في القرن الحالي، حدوث طفرة كبيرة في الاهتمام بصنع الأفلام، وذلك سيكون نتيجة تأثير الكاميرا الديجيتال.

* والتي تجعل الرحلة بين تحقيق "الريح سوف تحملنا" و ABC Africa ليست مختلفة عن رحلة المهندس في "الريح سوف تحملنا"، الذي يمضي من التصوير مع طاقم كبير إلى التقاط لقطات فوتوغرافية، خلسةً، بكاميرا ساكنة.

- نعم. في الواقع كنت محظوظاً لظهور هذه الأداة الجديدة أمامي في الفترة الفاصلة بين الفيلمين. لأنني أيضاً، مثل المهندس في "الريح سوف تحملنا"، كنت أشعر بالإنهاك الشديد. هذه الكاميرا الجديدة ظهرت لي، من بعض النواحي، مثل ملاك وأنقذت حياتي الفنية. ليس بالضرورة في ما يتصل بطريقتي الذهنية في تحقيق الفيلم، بل ما يتعلق بسهولة تحقيق فيلم.

* لكن ألم تكتشف أن هناك اختلافاً رئيسياً في الطريقة التي بها كاميرا الفيديو ترى إلى الصورة مقابل الكاميرا السينمائية؟ على سبيل المثال، في "طعم الكرز"، لدينا فيلم مصور بكاميرا 35 ملي والذي يتبعه مقطع ختامي، وجيز، مصور بالفيديو. إن هذا التجاور للوسطين ما كان ممكناً لو صورت الفيلم كله بالفيديو.

- لقد فاجأني هذا السؤال، وأحتاج أن أفكر فيه قبل أن أجيبك. أحياناً، سوف يتعيّن عليّ أن أعود إلى كاميرا 35 ملي، إذا كان عملاً مركّباً. لكن لأجل ذلك الفيلم (طعم الكرز)، وجود كاميرتين ساعدني كثيراً . تماماً مثلما استخدمت في فيلم "لقطة قريبة" كاميرا 16 ملي للإيحاء بالمظهر الصحفي في تصوير مشاهد المحكمة. إن تحبّب هذه الكاميرا كان مصدر عون كبير لي.

لا يزال لدي هذا الميل القوي للاستمرار في استخدام الحجم الرقمي (الديجيتال)، لكنني لست ملتزماً به إلى حد أنني سوف أرفض العودة إلى كاميرا 35 ملي إذا تطلّب العمل ذلك. العمل هو الذي يفرض استخدامك للوسيلة.

* سبق أن تحدثت عن فكرة "الرؤية بأعين مستعارة"، وهو تعبير فارسي تحدده أنت بوصفه يمثّل رغبتك في جعل الجمهور يرون ما يوجد في مشهد معيّن وما يوجد خارج ذلك المشهد.

أود أن أقترح توسعاً في هذه النقطة، حيث في أفلامك نحن نكون معرضين على نحو متكرر لصور هي ذات معنى شخصي لك كفنان لكن أيضاً ذات قبول عالمي

على نحو عميق. بطريقة ما، يبدو أنك تستعير أعيننا، ونحن نستعير عينيك.

- هذا هو هدفي. كما قلت مراراً، أنا أحقّق فيلماً واحداً كمخرج، لكن المتفرج، انطلاقا من ذلك الفيلم، يصنع مئة فيلم في ذهنه. كل متفرج قادر أن يحقّق فيلمه الخاص. هذا هو ما أناضل من أجله. أحياناً، عندما أستمع إلى جمهوري وهم يخبرونني عن الأفلام الذهنية التي يحققونها انطلاقا من فيلمي، فإنني أشعر بالدهشة، وأصبح متفرجاً على أفلامهم فيما هم يسردونها عليّ.

إن فيلمي يعمل فحسب كأساس، كنقطة انطلاق منها يصنعون أفلامهم.

أنا محظوظ كصانع فيلم لأن أفلامي وجدت جمهوراً مثلكم، وإلا فإنها سوف تمر بلا أي غاية. لسوء الحظ ليس لدينا جمهور واسع في العالم لهذا النوع من الأفلام. ربما لا ينبغي أن أستخدم تعبير "لسوء الحظ". بالنسبة لي لا بأس بالعدد المحدود، الموجود الآن، والذي يقدّر أعمالي. هذا العدد، كما أشهده بنفسي، هو في حالة تزايد. يبدو أن شيئاً ما يتغير على نحو سريع جداً، وتلك النوعية من الأفلام التي لم يكن لها جمهور بدأت الآن في كسب جمهور لها.

* أظن أن وجودنا هنا، في "دورهام"، وسط جمهور كبير جاء ليشاهد أفلامك، هو دليل على ما تقول. لكن حتى في المدن الأمريكية الرئيسية، أفلامك التي عُرضت تجارياً جاءت ومضت في لمح البصر. إنه لأمر محيّر عندما تفكر في وقت كانت أفلام مخرجين عظام في العالم – بيرجمان، فلليني، جودار – تلقى بانتظام توزيعاً عالمياً صحياً، وتجعل الجمهور ينتظر في طابور طويل كي يشاهدها. قد تكون الأول بين جيل من المخرجين العظام بالمثل الذين أعمالهم ستكون معروفة حصرياً ضمن عالم المهرجانات السينمائية.

- أشكرك على مقارنتي بأولئك المخرجين. أنا أيضاً أعتقد أنهم حققوا أفلاماً عظيمة، لكن، في الوقت نفسه، سينما هوليوود لم تكن آنذاك مهيمنة كما هي الآن. في السنوات المبكرة، التنين الذي يظهر في فيلم هوليوودي له رأس واحد فقط. لكن الآن، صار لديه سبعة رؤوس. هوليوود اليوم منافس هائل، ولهذا السبب لا تترك لنا أفلامها أي جمهور. الحقيقة أن الأفلام تدرّب وتوجّه أعين جمهورها، وعندما تكون مدرّبة على تلك الأنماط من أفلام هوليوود، سيكون صعباً جداً تحويلها شطر أفلامنا. لكن على نحو غير مقصود، سينما هوليوود سوف تذهب في اتجاه والذي قد ينتهي بمساعدة ذلك النوع من السينما التي نتعاطاها نحن. الجمهور الآن بدأ يشعر بالاستياء وعدم الرضا عن أفلام هوليوود.

بعض الأفلام تخلق لديك حالة من الإبداع. كل فرد من الجمهور يستطيع أن يصبح مبدعاً إزاء فيلم معين. إذا تصادف أن أحببت أفلامي فذلك لأن أفلامي توفر أساساً لك والذي عليه تستطيع أن تجد إبداعك. أفلام هوليوود لا توفر لك ذلك الأساس.

* تحدثت في الماضي عن الرغبة في خلق نوع من "السينما الشعرية"، المدين إلى الشعر أكثر من الرواية أو المسرح.

- غالباً ما يشار إلى السينما بوصفها "فناً سابعاً"، ويمكنك تفسير ذلك بطريقتين: إما أنها تحتوي الفنون الأخرى وتكون جمعاً لها، أو ربما هي الشكل الفني الأكثر اكتمالاً. لكن للأسف، ثمة الكثير من التعويل على سرد القصة في السينما، هذا يجعلها تختلف عن الأشكال الفنية الأخرى.. التي لا تأخذ على عاتقها مهمة أن تروي لك قصة. الفيلم وحده الذي قبل القيام بتلك الوظيفة.

أذكر أن والدي أطلعني على قصيدة للرومي، أخذت أرددها منذ صغري. تلك القصيدة هي أشبه بمرآة فيها كنت قادراً على رؤية نفسي طوال المراحل المختلفة من حياتي، وقد وجدتها تعبّر بصدق عن المكان الذي أكون فيه. لكن الفيلم لا يشبه تلك القصيدة. الفيلم شيء ثابت، وعندما تنظر إليه ترى الشيء ذاته. إنه لا ينمو معك، بينما القصيدة لديها الإمكانية لأن تنمو معك، وتتغيّر معك.

بالعودة إلى فكرة السينما بوصفها فناً سابعاً، فإن المفارقة تكمن في أن كل الأشكال الفنية الأخرى، مثل التشكيل والموسيقى، قد اجتازت مراحل من التغيّر والنمو والتطور، بينما ظلت السينما كما كانت دائماً، ولم يحدث لها أي تغيير: لا تزال تعتمد على سرد القصص.

عندما أتحدث عن "السينما الشعرية"، فإنني لا أعني أن لها علاقة بالقصيدة. عندما أتحدث عن "السينما الشعرية" فإنني لا أتحدث عن إرسال رسالة إنسانية. إنما أتحدث عن السينما في كونها كالشعر، تمتلك خاصيات الشعر المركّبة، ولديها أيضاً الإمكانية الواسعة للشعر.. لديها قدرات الموشور.

هذا النوع من السينما – الشبيهة بالموشور – لها مقدرة طويلة الأناة، وفي أي حالة معينة، في أي فترة زمنية محددة، بإمكانك أن تتصل بها بطريقة مختلفة والناس بإمكانهم اكتشاف ذواتهم فيها. أظن أن على السينما أن تحتذي حذو الفنون الأخرى، أن تقوم بالعملية ذاتها من التطور، وتتّخذ الإستشراف ذاته الذي اتخذته تلك الفنون.

لكن يتعيّن على المتفرجين أن يقدموا تنازلاً هنا، وذلك في ما يخص عدم توقع الترفيه والتسلية فقط من الأفلام، كما الحال مع الشعر.. عندما لا يفهمون الشعر، فإنهم لا يعتبرون الشعر مسؤولاً عن وجود قصائد سيئة. إنهم يتقبلون الأمر. وعندما يذهبون للاستماع إلى الموسيقى فإنهم لا يتوقعون أن يستمعوا إلى قصة ما. وعندما ينظرون إلى لوحة تجريدية فإنها تجلب إلى الذهن أشياء أخرى غير السرد. إنه من خلال الترابط أو التداعي التصويري هم "يحصلون" على المعنى، وليس من خلال إدراك الواقع المباشر أو المستقيم. أتمنى أن يفعلوا الشيء ذاته أمام شاشة السينما.

* جزء مني جاء إلى هنا اليوم وهو يرغب في آن يطرح عليك، بدافع الفضول المحض، أسئلة معينة عن ما هو حقيقي وما هو مخطط له في بعض الأفلام مثل: "عبر أشجار الزيتون" و"لقطة قريبة"، والتي ببراعة تامة تربك مفاهيمنا بشأن صنع الفيلم القصصي والوثائقي. لكنني أظن أن الجانب الأكبر من ذاتي اختار ألا يعرف إجاباتك عن تلك الأسئلة خشية إفساد السحر الخاص لتلك الأفلام..

- أشكرك على عدم طرحك لتلك الأسئلة. تعرف، عندما كنت أشاهد "لقطة قريبة" البارحة، لم أستطع أن أتذكر أي الحوارات أعطيتها للممثلين ولا أي الحوارات التي هم قدموها لي، وقد أحببت تلك الحالة. أظن أن على المخرجين أن يبقوا على بعد مسافة عن أفلامهم، وتلك هي التجربة التي مررت بها البارحة. كنت قادراً على رؤية الفيلم مثل أي متفرج.

عفوية الاقتراب من السينما

(أجرى الحوار: بيتر ريست، الأستاذ في جامعة كونكورديا، في أواخر سنة 2000، ونشر في Off-screen في مارس 2001)

مدينة مونتريال، العاشقة للسينما، ابتهجت بحضور عباس كيارستمي، الذي كان مدعواً كرئيس للجنة تحكيم مهرجان مونتريال الرابع والعشرين السينمائي الدولي للعام 2000. المهرجان أيضاً وجّه تحية إجلال وتقدير إلى المخرج بعرض تسعة من أفلامه الدرامية الطويلة.

* لقد شاهدت أول فيلم من أفلامك في 1992 بعنوان "والحياة تستمر"، وقد أدركت منذ اللقطة الأولى أنني أشاهد عملاً إبداعياً أصيلاً تماماً، وربما فريداً، لذا أود أن أوجّه إليك سؤالاً عن الطريقة التي بها أنت تصور تعامدياً مع الحدث في 90 درجة. في هذه اللقطة الأولى نحن ننظر إلى أكشاك رسوم العبور والسيارات تعبر، ثم طوال سائر الفيلم نحن، على نحو غالب، نكون مسافرين بداخل سيارة والكاميرا تنظر إلى المنظر الطبيعي والناس والبيوت في 90 درجة، وتساءلت كيف يمكن لكادر (إطار) الكاميرا أن يبدو مثل نافذة على العالم، وأن يعمل أيضاً مثل قناع.. هل بوسعك أن تتحدث قليلاً عن هذا النوع من الأسلوب؟

- طريقتي في الاقتراب من السينما هي بحسب الوضع الذي يوجد. هذه عملية عفوية ولا أفكر فيها سلفاً. فيلمي "والحياة تستمر" هو عن تجربتي الفعلية الخاصة. كان ذلك في اليوم الثالث من الزلزال، الذي حدث في إيران، عندما ذهبت مع ابني لأرى ما حدث للطفلين اللذين ظهرا في فيلمي (أين منزل الصديق؟). بالتالي، أظن أن صورتي الذهنية الأولى في تحقيق هذا الفيلم نابعة من الواقع ومن رحلتي ليوم واحد إلى المناطق التي ضربها الزلزال. أعتقد أن الفكرة هي التي تملي الشكل. وقد كنت دوماً أؤمن بأن المرء عندما يمتلك في ذهنه المحتوى، فإن الشكل يتخلّق دون إفراط في التفكير. أعني ما إن يتم تصوير الفيلم حتى يكون بوسعي أن أرى أي نوع من الأسلوب اخترت.

* نعم، أنا مهتم، على نحو جليّ، بـ "مضمون" أفلامك، أيضاً، وأنا أطرح أسئلة كهذه فقط لأنني مفتون جداً بجدّة وأصالة الأسلوب، وكيف هو يتغيّر عندك من فيلم إلى آخر. على سبيل المثال، في "طعم الكرز"، أنت تستخدم سيارة، والتي هي مختلفة لأنك على الدوام تصعد إلى أعلى التلال ثم تهبط، والمنظر الطبيعي يتغيّر بطرق مثيرة للاهتمام، هكذا هي أحياناً قاحلة جداً، وفي آخر الأمر نراك بين النباتات. من تجربتي في مشاهدة أفلامك أشعر بأني مفتون بما أنظر إليه، لذا بالنسبة إليّ، التصوير السينمائي هو جزء من جوهر عملك.

- إنه إدراكك الحسّي للفيلم الذي بإمكانه أن يساعدك في إيجاد الاختلافات أو الفوارق في الأسلوب في أفلامي. كصانع فيلم، هناك خمس سنوات تفصل بين الفيلمين، ولهذا السبب أقول، يتعيّن عليّ، أنا أيضاً، أن أشاهد الفيلم كمتفرج، ذلك لأنني لا أشاهد أفلامي. لقد حققت هذه الأفلام، وبالنسبة لي، هي تفتقر إلى الجدّة والأصالة التي أنت تجدها في هذه الأفلام. بالنسبة لي، لكي أدرك ما إذا هناك اختلاف في الطريقة التي بها هذان الفيلمان يطرحان الأسئلة، يتعيّن عليّ أن أضعهما جنباً إلى جنب وأقارن بينهما. الطريقة التي بها أنت تشاهد الفيلم هي طريقتك الخاصة أو ربما مزيج من نظرتك والفيلم لكن ليس بالضرورة وجهة نظر الفيلم الخاصة.

ثمة بالتأكيد سبب لاختيارك أن تصور أي مشهد بطريقة معينة في أفلامك. عندما تختار، فذلك يعني أنك تتجاهل أو تتغاضى عن الخيارات الممكنة الأخرى. لذا ينبغي أن يكون هناك سبب مادي وملموس. ربما إذا كان في ذهنك، أو تتذكر، أي مشهد محدد، فبإمكاني أن أتحدث عن ذلك...

*طيب، على سبيل المثال، عنوان فيلمك "الريح سوف تحملنا" هو، حسب علمي، عنوان قصيدة، وهذا مهم جداً في ما يتصل بالفيلم، لكن في بداية الفيلم كنتُ مفتوناً ليس بالريح بل بالأرض، بجاذبية الأرض.. كرة الأطفال تتواثب إلى أسفل تلة والكاميرا تتابع الكرة، ثم نرى ماءً يسيل إلى أسفل.. لكن الشخصية الرئيسية يتعين عليها دائماً أن تصعد إلى قمة الجبل (والذي أحسبه مضحكاً جداً) في سبيل أن يتكلم عبر هاتفه الجوّال. لذا بالنسبة لي فإن "جاذبية الأرض" هي القوة التي يبدو أنها تحرّك الفيلم.. هذه هي "قراءتي"...

- يمكنك دوماً أن تجد تماثلات بين أفلامي. البعض يشير، على سبيل المثال، إلى العناصر التصويرية في لقطة أو أحداث، كما في "أين منزل الصديق؟".. إنك ترى الصبي يتسلق التلة للوصول إلى صديقه (كتحدٍ؟). شخص آخر قد يقرأ المشهد بوصفه مماثلاً للرجل الذي يصعد الجبل في "الريح سوف تحملنا" لكن، هذه المرّة، هنا يكون صعوداً نحو الموت (نظراً لوجود المقبرة) مع أن الحدث هو نفسه تقريباً.. أي صعود مكان مرتفع. أنا لا تتكوّن لدي هذه الصلة في الذهن على نحو واع، بعد 10 أو 15 سنة تفصل بين تحقيق هذين الفيلمين. لكنني أعتقد أن هذه الخيارات تحدث على مستوى غير واع لكل فيلم.

* لم أكن أدرك، عندما شاهدت "الريح سوف تحملنا" للمرة الأولى، أن الأحداث تدور في كردستان. كنت أعلم أنني أشاهد منظراً طبيعياً مختلفاً وثقافة مختلفة، لكن في هذا الفيلم وفي الفيلم السابق "طعم الكرز"، أنت تتعامل مع شخصيات هامشية تنتمي إلى جماعات عِرقية أخرى. على سبيل المثال، في "طعم الكرز"، أظن أن كل شخص يركب في السيارة هو من جماعة عِرقية مختلفة. حسناً، الناس دوماً يطرحون أسئلة عن السياسة في الأفلام الإيرانية، لكن، بالنسبة لي، هذا

تضمين بارع جداً للسياسة. حقيقة أن هذه الشخصيات هي من جماعات عرقية أخرى، ليس جلياً ما تقوله عن الآخرين، الأجانب، لكن كل هؤلاء الأفراد يقدمون العون لهذا الرجل – البطل. لقد وجدت هذا غريباً وملفتاً للنظر، لذا فإن سؤالي هو، هل هناك موضوع سياسي فرعي في هذين الفيلمين القائمين على العرقية؟

- ليس بالطريقة المألوفة في الأفلام السياسية. الأفلام السياسية هي تلك التي تحاول أن تستبدل نظاماً بنظام آخر. بهذا التعريف، أفلامي ليست سياسية على الإطلاق. الأفلام السياسية الحقيقية تتعامل مع قضايا اجتماعية، تهتم بالموقع الاجتماعي/ السياسي الذي يعيش فيه المرء، بالتالي هي مبنية على الواقع. من ناحية أخرى، لدي شعور قوي ضد الأفلام التي هي سياسية "أيديولوجياً" وتفقد وظيفتها في فترة قصيرة. الحقيقة السياسية الواقعية يمكن إيجادها في الأفلام التي لا تزعم أنها "سياسية". لكن لا يمكنني أن أقرر ما إذا كان هذان الفيلمان لي سياسييْن أم لا. ينبغي علينا أولاً أن نحدّد السياسة، ونكتشف كيف يحدّد المتفرج أيضاً السياسة، بعدئذ بوسعنا أن نناقش ما إذا يمكن تصنيف الفيلم كفيلم سياسي.

* أنا سعيد لأنك قلت هذا في ما يتعلق بالفيلم السياسي "أيديولوجياً". أظن أنه بالحس الإنساني، حتى لو كانت هناك أشياء سيئة أو سلبية تحدث في أفلامك، فإن ثمة دوماً حركة نحو نوع من الخيط الإيجابي، الذي هو دقيق وغير جليّ. في هذه الحالة الخاصة في "طعم الكرز"، شعرت أن في العلاقات مع أولئك "الأجانب" يجد الرجل العون الفعلي للإحساس بإيجابية أكثر تجاه الحياة. لا، إنه ليس سياسياً لأن لا أحد سوف يقدم تحليلا سياسياً له، بل هو نوع من "السياسة الإنسانية".

لقد استوقفني فيلمك "المسافر"، الذي أعتبره "المواطن كين" بالنسبة لسينما الأطفال الإيرانية، ويبدو لي أنه أشبه بمخطط، أو برنامج عمل، للعديد من الأفلام الأخرى التي أنتجت طوال السنوات العشرين الماضية في السينما الإيرانية، والتي تتخذ من الطفولة والأطفال موضوعات أساسية لها..

-كان الفيلم الأول، متوسط الطول، الذي أنتج في إيران والذي يتناول مثل ذلك الموضوع.. حدث هذا منذ 28 عاماً.

* أدهشني أيضاً الصبي الذي يعدو طوال الوقت، والذي هو ليس نموذجياً في أفلامك، لكنه نموذجي جداً الآن في الأفلام الإيرانية الأخرى.

- أظن أن "الجري" سمة مميزة للشرق وليس بالضرورة لإيران. الشرقيون، أو شعوب العالم الثالث، يتوجب عليهم أن يعملوا بجهد أكبر مما تبذله الأمم الأخرى. لكن لو نحن حقاً نريد أن نتأمل في معنى هذه الحيوات، فإن هذا الجري ليس عبثياً ولا مجرداً من السبب. هم ليس لديهم أي خيار آخر، وذلك هو الواقع بعينه. هذه النظرة لا تشمل الأطفال فحسب بل أيضاً البالغين. في الوقت الحاضر، أغلب الإيرانيين يعملون في ثلاث مهن.

- لقد شاهدت فيلم أمير نادري "العدّاء"، والذي أظن أنه فيلم عظيم، لكنني لم أكن أدرك أن هناك من سبقه في تناول الموضوع، والمتمثل في فيلمك. كنت دوماً أراه بوصفه المخرج الإيراني الذي يشترك معك في امتلاك أسلوب أصيل ومبتكر.. لكن حتى نادري يبدو متأثراً بك..

* في الواقع أنا بدأت في ممارسة صنع الأفلام قبل نادري. على أية حال، "الجري" ممارسة وطنية عامة.

المخرج ليس خارقاً

(هذا الحوار أجراه ديدييه بيرون، ونشر في جريدة "ليبراسيون" الفرنسية، 20 سبتمبر 2002)

"أحاول أن أقلق المتفرج"، هذا ما يذكّرنا به المخرج الإيراني عباس كيارستمي، فيما يتحدث عن فيلمه الراديكالي "عشرة" Ten، المصور داخل سيارة.

هو شاعر، مصور فوتوغرافي، صانع قطع أثاث في أوقات فراغه (مثل المخرج الأمريكي ديفيد لينش)، شارك بأعماله الفنية في بينالي فينيسيا سنة 2001.

منذ حصوله على الجائزة الكبرى في مهرجان كان (عن: طعم الكرز، 1997) وهو يتلقى العديد من الدعوات لحضور المهرجانات السينمائية العالمية، لعرض أفلامه في احتفاليات خاصة، أو مشاركاً في بعضها كعضو في لجان التحكيم.

مارس تأثيراً ملحوظاً على المخرجين الشباب في إيران مثل: جعفر بناهي وسميرة مخملباف. وهو يعد من أهم وأبرز وجوه السينما الإيرانية الجديدة.

مع فيلمه "عشرة" يواصل كيارستمي عمله الذي بدأه في أوغندا مع فيلمه ABC Africa (2001). صار ينبذ الصور الجميلة لصالح الإمساك بالأشياء الأساسية عبر الفيديو. إنه يحاول الابتعاد عن تلك السمعة، التي نظرت إليه بوصفه رسام المناظر الطبيعية السينمائية، وذلك بالتحصّن داخل سيارته مستخدماً الكاميرا الثابتة.

لقد أنجز هذا الفيلم وحده، دون مصور ولا تقنيّ صوت، بكاميرتيْ فيديو ثابتتين، وسيارتين، وست نساء، وصبي، وبلا سيناريو.

هو أراد لهذا الفيلم أن يكون وسيلة لنقد الموقع، أو الوظيفة المستبدة، كليّة المعرفة، التي يشغلها المخرج. لكن كما الحال عادةً مع كيارستمي، لا ينبغي أن نأخذ كل ما يقوله على محمل الجد. هو أبداً لم يستقر عند حالة واحدة بل ينطلق من المحطة الأخيرة التي وصل إليها، متجهاً إلى محطة أخرى من العمل السينمائي ليضع المتفرج أمام شيء جديد وغامض.

هذا الموضع الذي يوجد فيه والذي سوف يخرج منه سريعاً، ليس دراما قصصية ولا وثائقياً، لا هو مكتوب كنص ولا عفوي ومرتجل. وإن أردت أن تجده في هذا المكان فعليك أن تعجّل.

* فيلمك "عشرة" يسعى إلى إلغاء الإخراج، على الأقل بالمعنى الذي نفهمه عادة.. ما الغاية من ذلك؟

- أنا لم أتخذ سلفاً قراراً بإلغاء المخرج. لكن من خلال رصدي لاحظت أن المخرج أحياناً يعترض طريق الحياة فيما هي تتفتح وتتجلى، خصوصاً مع استخدامه لكلمة cut معلناً نهاية تصوير اللقطة. كنت ألاحظ أن أحاسيس الممثلين تتحوّل ما إن يبدأ احتكاكهم المباشر مع تقنية صنع الفيلم. هنا يتم إملاء كل تفصيلة من الوجود على الممثل: "حرّك يدك هكذا" أو "عبّر عن نفسك بهذه الطريقة".. مع أن المشاعر هي التي ينبغي أن ترشد الإيماءات وليس العكس.

أنا أدحض دور المخرج بوصفه إلهاً يحكم منجزه الشخصي. ينبغي جلب الإله إلى الأرض، ليكون إلهاً تقنياً وليس إلهاً خالقاً، لرؤية المشروع باعتباره عملاً صرفاً وبسيطاً. لو أنك نصبت كاميرا ثابتة، فإن الممثلين سيكونون أكثر طمأنينة، وتحرراً من القلق، وسوف تحصل على الصورة التي تتفق مع تحديقتك.

لقد شاهدت مرة أخرى فيلم شارلي شابلن The Kid (الصبي)، وشعرت بالاحترام الموجّه لي كمتفرج من الطريقة التي بها تم تصوير الفيلم. في العديد من الأفلام المعاصرة، يتكوّن لدي انطباع بأن ثمة من يشدّني للتحرك دون أن أعرف إلى أين تقودني الحركة. أكثر فأكثر، يبدو أن المتفرج يمضي إلى حيث لا ينبغي أن يتواجد فيه. وراء المسرح وعلى الخشبة. ذلك ليس مكان المتفرج. ما يحدث في "عشرة" ليس شيئاً جديداً بالنسبة لأفلامي.. أنا دوماً كنت أنشد المكان الأفضل للمتفرج.

* أنت تعمل من دون سيناريو، والفيلم كله يقوم على عملية تحضير طويلة. الصبي، الذي هو شخصية رئيسية في الفيلم، كيف باشرت في العمل معه؟

- كنت معه على نحو دائم، ومع عائلته. أعرف ما يحبه وما لا يحبه، وما الذي يزعجه ويثير غضبه. كان يروي لي بعضاً من ذكرياته، بينما أفعل أشياء بطريقة تجعله يحتفظ بهذه الذكريات حيةً ونشطةً في ذهنه، لأنني أعلم بأنني سوف أستخدمها في الفيلم. مرّت علينا أيام حدثت فيها أمور كان علينا أن نستبقيها وندّخرها ليوم التصوير.

إن مدرّب فريق كرة القدم يعرف القدرات والكفاءات الفردية لكل لاعب، وعندئذ هو يرسم خطة للعب والتي سوف تتيح له أن يستفيد من لاعبيه بأفضل الطرق الممكنة.

لقد أكملت لتوي فيلماً قصيراً، مدته سبع دقائق، فيه الممثّل الرئيسي مجرد قطعة من الخشب وقعت على شاطئ ما. إنها تمثّل بطريقة رائعة، فهي تنفّذ بدقة كل ما يتعيّن عليها فعله.. كل ما عليك أن تفعله هو أن تنتظرها وتجدها.

* من الأطفال، إلى النساء، إلى قطعة الخشب، إنها جوهرياً مسألة إيجاد المادة المناسبة..

- هدفي كان أن أقول للممثلين: "أنا هنا، لكن لا تعتمدوا عليّ.. إذهبوا واحصلوا عليه". أظن أنني لست في أي مكان في الفيلم، لكن إن صح ذلك، فإن الفيلم سوف لن يوجد. جسمانياً، كنت حاضراً في المقعد الخلفي من السيارة، في المنتصف. في المشهد الطويل الذي يدور ليلاً مع المومس، والذي يستغرق 17 دقيقة من دون قطع، كنت في سيارة سوداء، أسوق خلف أو إلى جوار السيارة الأخرى. كنت أخلق شيئاً من الإضاءة بالمشعل الكهربائي من طريق توجيهها إلى المرآة التي تعكس المنظر الخلفي وجعلها تومض على نحو متكرّر. المرأة السائقة تردّد النص الذي سجّلته في وقت سابق، فيما تواجه امرأة أخرى تستجيب.

يتعيّن عليك، كمخرج، أن تقدّم الأحاسيس المناسبة. بعد ذلك، يعبّر الممثلون أنفسهم بالكلمات عمّا يشعرون به. بالطريقة نفسها، في المشهد الختامي مع الفتاة وهي تبكي، وضعت نفسي تحت تصرفها، قلت لها: "في أي يوم تشعرين برغبة في البكاء، اتصلي بي". والمشهد الذي يظهر في الفيلم مصوّر كله في لقطة (take) واحدة.

* ما الذي كنت ترمي إليه من تحقيق فيلم يحتوي فقط على شخصيات نسائية، بلا رجال، باستثناء صبي صغير؟

- بأمانة تامة، ليس بوسعي مساعدتك في هذه النقطة، ولا ينبغي عليّ ذلك. في الواقع، لا يحق لي أن أقدّم مع الفيلم توجيهات وتعليمات. علاوة على ذلك، أنا على الأرجح آخر شخص يمكن أن يفهم ما فعلته، وهذا يشبه إلى حد ما أولئك الطهاة الذين لا يعودون يعرفون كيف هو مذاق ألوان الطعام التي يطهونها ويعدّونها.

* يصعب حقاً تخيّلك وأنت تصحو من نومك ذات صباح وتعلن أنك سوف تحقق فيلماً نسوياً تدافع فيه عن حقوق المرأة..

- أنا لا أحقق أفلاماً تدافع عن أي جهة أو أي مذهب. إني أحاول أن أقلق المتفرج. لقد عرضت فيلمي "عشرة" على زوجين من الأصدقاء. بعد أن انتهى الفيلم، تفجّر جدال ضاج بينهما.. الزوج رأى في الصبي شخصاً لا يُطاق إلى حد أنه يرغب في دهسه بالسيارة في أول فرصة تتاح له، بينما تعاطفت معه الزوجة واعتبرته ضحية لعالم الكبار.. وقد أبهجني هذا النقاش والخلاف.

هذا الصراع أو النزاع مع الفيلم هو ضروري بلا ريب، وأنا لا أحاول تجنب الخلاف والتعارض. الناشطات في قضايا المرأة هن دوماً واثقات مما يؤمنّ به، وأنا أستطيع أن أتعاطف وأتعاون معهن في مواضع عديدة، لكنني غير قادر على مشاطرتهن في كل ما يؤكدن عليه أو يعتبرنه من اليقينيات.

أريد أن أكون وحيداً فحسب

أجرى اللقاء روجر كلارك، في سبتمبر 2002..

عباس كيارستمي كان في لندن الأسبوع الفائت، قبل أن تصله الأنباء السيئة عن عدم موافقة السلطات الأمريكية منحه تأشيرة دخول إلى الولايات المتحدة لحضور عرض فيلمه "عشرة" في مهرجان نيويورك العالمي الذي سينعقد في 29 سبتمبر 2002، على الرغم من نفوذ إدارة المهرجان، وجامعة هارفارد حيث من المفترض أن يلقي محاضرة فيها. وقد صرّح مدير مهرجان نيويورك ريتشارد بينا إلى مجلة فاريتي قائلاً: "السياسة التي ترفض أن تمنح تأشيرة دخول، أو تضع العراقيل أمام منحها، هي سياسة غير مثمرة وتتسم بقلة التبصّر والتمييز، خصوصاً في وقت نحن بحاجة إلى اتصال أكثر مع العالم الإسلامي، وتحديداً مع أفضل الفنانين والمفكرين عندهم".

بادرته بهذا التساؤل: الكثير من أفلامك هي عن أفراد يحاولون الاتصال بالآخرين..

أخبرني عن شخص كان يعمل خادماً في بيته. بعد 18 سنة غادر ليتزوج فتاة أفغانية. كان يريد أن يشرح لي رعب التكنولوجيا الحديثة وكيف أنها تسلب منا الحيّز الذي نحن فيه. وقال:

"لعام كامل أقامت زوجته داخل بيتي دون أن تغادره في أي وقت. يوماً ما أرغمت زوجها على أن يخرج معها إلى أي مكان، أن يتمشيا في الجوار على الأقل. عندما عادا، سألتها، هل استمتعت في الخارج؟ فقالت: لا. لقد آذى وجهي.

لم تستطع أن تشرح أكثر من ذلك، لكنني فهمت بالضبط ما تعنيه، أن الضجيج والسيارات والناس سبّبوا لها الغمّ والحزن. ولعامين تاليين لم تغادر البيت ثانيةً".

قلت له لابد أن المرأة المسكينة تعاني من رُهاب الخلاء (الخوف المرَضي من الفضاءات الواسعة والأماكن المفتوحة).

رد كيارستمي نافياً ذلك بحزم لكن بصوت خفيض:

"لا أعتقد ذلك. صحيح أن أي شيء لا يتفق مع المعيار الاجتماعي يمكن اعتباره مرضاً أو علة. أنا شخصياً تضايقني الهواتف النقالة، ومن المحتمل أن يُعد هذا مرضاً. في هذه الأيام، إذا أنت دعوت شخصاً إلى العشاء فسوف يزعجك إلى حد الإنهاك مرتين أو ثلاث مرات في اليوم بهاتفه النقال، حيث يتصل ليخبرك بأنه في الطريق، ومرة أخرى ليخبرك بأنه في منتصف الطريق، ومرة ثالثة ليعلن لك بأنه واقف عند

الباب خارج بيتك".

ذكرت له كيف أنه هجا استخدام الهاتف النقال في فيلمه "الريح سوف تحملنا"، حيث المهندس يستمر في الصعود إلى قمة التل ليحصل على الإشارة..

علّق قائلاً:

"أنا ضد الهاتف النقال، لا أريد أن أكون متاحاً، ويسهل الوصول إليّ، طوال الوقت".

قلت له، لا يتوجب عليك أن ترد على الهاتف كلما سمعت رنينه.

فقال: "بالنسبة لي، هذه مسألة تتعلق بشخصيتي، أجد من الفظاظة وعدم التهذيب ألا أرد على الهاتف. إذا لم أرد، فإن أعصابي تكون في حالة تلف تام. الاتصال قد تم، والطاقة استهلكت. في هذه الأيام أحول الاتصال الهاتفي إلى جهاز الفاكس في البيت. حالياً، يخيفني جهاز الفاكس. إنك تغلق الباب، تقفل باب المنزل، وتبتعد، لكن تلك الرسائل تستمر في التوافد داخل منزلك دون أن ترغب في استلامها".

كيارستمي ينكر أنه ناسك متوحد، منعزل عن العالم، لكن الصورة المتشكلة له هي عن رجل ذي حساسية هلعة، يحاول الدفاع عن نفسه ضد سيل من الرسائل الزاحفة عبر الفاكس.

السيارة، بالنسبة إليه، هي حبل إنقاذ ووسيلة فرار. إن عدداً من أفلامه عبارة عن رحلات طويلة بالسيارة. هو يمتلك سيارة جيب كبيرة، ويحبها كثيرا. إنها

"أفضل كرسي في العالم" حسب تعبيره.

عندما يكون بداخلها، لا يجد نفسه

"مرغماً على رؤية الناس والاختلاط بهم اجتماعياً".

قلت له محذراً: لكن هذا يجعل منك شخصاً يبغض البشر.

فرد قائلاً: "على العكس، هذا لأنني أحب الناس إلى حد أني أرغب في قضاء وقت نوعي معهم. ما إن تسقي بالماء زهرةً حتى تصبح مسؤولاً عنها حتى النهاية".

قلت له، لابد أن أصدقاءك يحترمون حاجتك للعزلة وإلا ما ظلوا أصدقاء.

هو اتفق معي في ذلك، وأضاف: "بعد شيء من المقاومة، توصلنا إلى تسوية ما. أحياناً أحدد موعداً مع صديق في يوم معين، ثم قد أغيّر رأيي، وهذا لا يعني أني لا أحترمهم. أحياناً، في غمرة اختناق مروري أرى صديقاً فأشيح بوجهي عنه، لأنني في ذلك الحين أرغب أن أكون في حالة عزلة. رؤية العديد من الأشخاص يشكّل ضغطاً

عليك. أي شيء لا تستفيد منه يصير مصدر إزعاج. لو كنت تملك كرسيين في البيت وأنت لا تستخدم إلا واحداً منهما فيتعيّن عليك أن تتخلّص من أحدهما. هذا يسمى اقتحاماً. أحياناً أقود سيارتي متجهاً إلى الصحراء فقط لكي أكون وحيداً، ولأن ذلك مريح ومهدئ. حتى لو توجد هناك شجرة. أنا أحب الشجرة وأصورها، لكنها مجرد شيء، وأكون سعيداً أكثر إذا لم أجد شيئاً هناك. كلما كانت الأشياء التي أراها قليلة، كان ذلك أفضل".

حامل الراية

في مهرجان ملبورن بأستراليا، في أغسطس 2003، أجرى نسيم خادم هذا الحوار مع كيارستمي.

عباس كيارستمي يستخدم في أفلامه أشخاصاً حقيقيين بدلاً من الممثلين لتأدية الأدوار، وغالباً ما يعمل مع الأطفال. وهو يمتلك موهبة خاصة، ومقدرة استثنائية، في جعل أكثر الحالات محلية تحمل بعداً كونياً ودلالةً عامة. بالتالي ليس أمراً مستغرباً أن يكون كيارستمي شخصاً أثيراً ومحبوباً لدى دوائر وأوساط المهرجانات السينمائية العالمية.

أطلب من الأشخاص المجاورين لك أن يخبروك عن إيران، على الأرجح لا أحد منهم سوف يكون قادراً على إعطائك إجابة شاملة تنمّ عن فهم أو إدراك. إسألهم عن السينما الإيرانية، ربما يقدمون لك إجابة وافية. إسألهم عن اسم رئيس الجمهورية الإيرانية، وسوف ترى على وجوههم أمارات الحيرة والارتباك. لكن أطلب منهم أن يسمّوا أعظم مخرج سينمائي في إيران، الاحتمال الأكبر أنهم جميعاً سوف يقولون: عباس كيارستمي.

كيارستمي في ملبورن، وهذه زيارته الأولى لأستراليا، كضيف خاص على المهرجان، حيث يتم الاحتفاء به بعرض عدد من أفلامه. إنه حامل راية "الموجة الجديدة" في السينما الإيرانية، والذي اختارته مجلة Film Comment الأمريكية، في استفتاء نقدي، كـ "أكثر مخرجي التسعينيات أهمية".

أفلام كيارستمي تضبّب، على نحو مقصود، الحد الفاصل بين الوثائقي والدرامي. هذا النوع من التلاعب بالذهن ربما هو منفّذ على نحو أكثر نجاحاً في فيلمه "لقطة قريبة" Close up الوثائقي عن مدمن مشاهدة أفلام يحتال على عائلة من طبقة متوسطة وينجح في إيهام أفرادها بأنه المخرج محسن مخملباف.

على الرغم من الأسلوب المركّب، فإن أفلام كيارستمي غالباً ما تتعامل مع الظروف الأكثر بساطة: صبي يبحث عن صديقه لكي يعيد إليه دفتره المدرسي (أين منزل الصديق؟) الفترة التي تعقب مرحلة ما بعد الزلزال (والحياة تستمر) الوقت الذي يقضيه البطل في القرية منتظراً موت امرأة عجوز مريضة (الريح سوف تحملنا) الحوار الذي يدور في السيارة، والمصوّر كله بداخل السيارة (عشرة)

أفلام كيارستمي أيضاً تتيح للمتفرج المشاركة. هو لا ينظر إليك كمتفرج خاضع، يخبرك بما ينبغي أن تفكر فيه أو كيف تشعر، بل يقدّم إليك حالة أو صورة ويسمح لك بأن تستنتج أو تستدل من ذلك ما تشاء.

غالباً ما يشار إلى كيارستمي بوصفه المؤثر البارز والهام في العديد من المخرجين الإيرانيين الشبان الذين تتبعوا مواطئ قدميه. غير أن كيارستمي لا يرتاح إلى هذا الانطباع، ويقول: "أظن أن الاختلاف الأساسي بيني والمخرجين الآخرين هو أنني بدأت قبلهم بسنوات. على الرغم من حقيقة أنني أكبر منهم وأكثر تجربةً فإن هناك العديد من المخرجين الإيرانيين الشباب الذين يتمتعون بالبراعة ويحققون أفلاماً جيدة".

وهو يمانع في ذكر اسم مخرج محدد، قائلاً: "ربما أنسى اسم شخص ما أو أعطي الانطباع بأن مخرجاً ما أكثر أهمية من مخرج آخر".

لكن عندما سئل عن المخرج الإيراني جعفر بناهي، الذي في مرحلة ما عمل مساعداً له، راح يثني عليه قائلاً: "بناهي حقق ثلاثة أفلام وتألق مع الرابع (الدائرة). هو مخرج متّقد جداً ويعطي كل طاقته لصنع الفيلم.. إنه يرى العالم من خلال الفيلم".

بناهي فاز بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان عن فيلمه "ذهب قرمزي". ومع أن كيارستمي هو الذي كتب السيناريو، إلا أنه يقول بأنه لم يشاهد الفيلم بعد من بدايته إلى نهايته.

كيارستمي اختار، على نحو ثابت، أن يجعل أفلامه مأهولة باللاممثلين، الذين يمثلون أنفسهم. هذا يصبغ أفلامه، كما يعتقد، بدرجة من الواقعية التي سوف لن تكون ممكنة إلا بهذه الطريقة.. يقول: "العمل مع أفراد غير محترفين كان لمصلحتي، ذلك أنهم يصححون السيناريو. هذا هو السبب الذي يجعلني أستخدمهم. لو كتبت شيئاً ولم يبدُ مناسباً وهو يخرج من فم الممثل اللامحترف، إذا لم يستطع أن يلفظ الجملة على نحو طبيعي، فعندئذ أعلم أن ثمة خطأ في الجملة.

الممثلون غير المحترفين يتدخلون طوال فترة تصوير الفيلم. هذا، في النهاية، يساعدني في إنتاج فيلم أفضل. أنا لا أريد أن يُفهم من كلامي بأن استخدام ممثلين محترفين هو أمر سلبي. كل ما في الأمر أنني، بهذه الطريقة، أكون قادراً أكثر على خلق ذاتية الشخصيات.

عادةً نحن نجلب النجوم ليؤدوا أدوار شخصيات طبيعية، غير أنني أجلب أفراداً عاديين ليمثلوا أنفسهم. وهؤلاء لا يستطيعون تأدية أدوار أخرى غير شخصياتهم الطبيعية. هناك مثَل يقول بأن كل شخص بوسعه أن يكون كاتباً رومانسياً إذا كتب قصة الحب التي عاشها في حياته. بالتالي، هؤلاء الممثلون اللامحترفون يؤدون على نحو جيد لأنهم لا يمثلون إلا أنفسهم".

من البداية، كان الأطفال شخصيات محورية في أفلام كيارستمي. وهو يرفض تعليل البعض من أن السبب في جعل الأطفال يعبّرون عن أفكاره أو آرائه هو لمراوغة،

والالتفاف حول، نظام الرقابة المتزمتة والصارمة في إيران.. بل يعزو اختياره إلى دوافع أخرى: "أنا أقول الأشياء من خلال الأطفال لأنني عملت مع منظمة ظلت تعمل مع الأطفال لسنوات عديدة. نحن حققنا الكثير من الأفلام التي لا تحتوي على أطفال، لكن الأقطار الأجنبية كانت تفضّل الأفلام التي عن الأطفال".

في فيلمه "عشرة" نرى ولداً، يدعى أمين، والذي هو غاضب من أمه بسبب طلاقها من أبيه. عداء أو خصومة أمين لأمه لأسباب عدة منها: زواجها من رجل آخر، لكونها مستقلة في رأيها وسلوكها، لأنها لا تطبخ له، لكونها (من وجهة نظره) أنانية.. مثل هذا الموقف قد يعبّر عن الكثير بشأن إيران وفهمها لوضع المرأة ومكانتها في المجتمع. إذن لماذا اختار كيارستمي أن يقول هذا من خلال ولد في السابعة من عمره؟

"لقد قدمت مثالاً جيداً، لكن مع أن ذلك يُقال من خلال طفل، إلا أنه لا يزال يسبب مشاكل. استخدام الأطفال لا يعطينا ترخيصاً بقول ما نشاء عبر أفواههم. لقد منعوا عرض فيلم (عشرة) في إيران. قالوا إن الولد فظ، غير مهذب، يتفوّه بألفاظ سيئة. إذن الكلمة السيئة هي سيئة حتى لو تخرج من فم طفل".

كيارستمي ما يزال يعيش في طهران ويقول مازحاً إنه سوف لن يستبدل جواز سفره الإيراني إلا في حالة واحدة: عندما يصبح مواطناً أوغندياً. (في أوغندا عاش بعض الوقت صوّر خلاله فيلمه الوثائقي ABC Africa عن هذا البلد الذي مزقته الحرب، والذي يكافح وباء الإيدز).

هو مطلّق، ولديه ابنان، لكن نادراً ما يتحدث علانيةً عن حياته الخاصة. والقبلة على الخد، التي تبادلها مع النجمة الفرنسية كاترين دونوف أثناء تسلّمه جائزة مهرجان كان الفرنسية، كانت كافية لإحداث شرر من الاهتياج والاضطراب في إيران، حيث أن فعلاً كهذا بين رجل وامرأة غير متزوجين قد يعني جناية تستحق العقاب. وقد اضطر كيارستمي أن يعيش خارج البلاد لبضعة أشهر حتى تهدأ العاصفة.

كيارستمي يستخدم دوماً نظارات ذات عدسات داكنة بسبب حساسية عينيه تجاه الضوء. وعندما يتحدث فبصوت خفيض وهادئ. وهو يكنّ عشقاً عميقاً للشعر الفارسي.

هو أيضاً مدمن على تدخين السجائر، ويرى أن من السخف والعبث أن تمنعه قوانين فيكتوريا من التدخين في ردهة الفندق.

فكرة بقائه في إيران بعد ثورة 1979، حين هرب الكثيرون من زملائه السينمائيين إلى الغرب، كانت فكرة سديدة من وجهة نظره، بل إنه سعيد بها الآن لأنه، جوهرياً، ورغم كل ما قيل وما حدث، يبقى سينمائياً إيرانياً.

يقول كيارستمي: "عندما تأخذ شجرة متجذّرة في الأرض، وتنقلها من مكان إلى آخر، فإن الشجرة سوف لن تثمر. ولو أثمرت، فإن الثمرة لن تكون طيبة وشهية كما كانت في مكانها الأصلي. هذا هو قانون الطبيعة. أظن أنني لو غادرت بلادي لصرت مثل تلك الشجرة".

يتعيّن عليه أن يمشي بحذر

(أجرى اللقاء ستيوارت جيفريز، ونشر في The Guardian, 26 April 2005)

في الثامن عشر من مايو 1997 ارتكب عباس كيارستمي ما اعتبره البعض "زلّة" في السلوك الاجتماعي، فقد قبّل كاثرين دينوف على خدها، في صالة لومبير بمهرجان كان، أثناء تسلّمه الجائزة الكبرى من النجمة الفرنسية، وذلك عن فيلمه "طعم الكرز" (مناصفة مع الياباني شوهي إمامورا عن فيلمه "الأنقليس" The Eel)

في طهران، لم يثر فوز كيارستمي، الذي هو تكريم للسينما الإيرانية، أكثر السينمات الوطنية إثارة للاهتمام والإعجاب في العالم، قدر ما أثارته تلك "الزلّة" عندما قبّل امرأةً، هي ليست زوجته، علانيةً. هذا الفعل أزعج الذهنية المحافظة إلى حد أنه حال دون عرض الفيلم. فرحة الفوز تلاشت سريعاً، وكيارستمي اضطر إلى الابتعاد عن مقر إقامته حتى تخمد العاصفة ويهدأ الوضع.

ذات مرّة صرّح جان- لوك جودار قائلاً: "الفيلم يبدأ مع جريفيث وينتهي مع عباس كيارستمي". أما مارتن سكورسيزي فقال: "كيارستمي يمثّل المستوى الأعلى من البراعة الفنية في السينما". وعندما تصل هذه الأقوال إلى مسامع كيارستمي، فإنه يعلّق مازحاً: "هذا الإعجاب ربما يكون مناسباً أكثر بعد وفاتي".

وعن الموقف الرسمي من أعماله يقول: "الحكومة قررت ألا تعرض أي فيلم أنتجته منذ عشرة أعوام. أظن أنهم لا يفهمون أفلامي، لذلك يحظرون عرضها خشية أن تحتوي على رسالة لا يريدون وصولها إلى أحد. إنهم يميلون إلى دعم الأفلام التي هي أسلوبياً مختلفة تماماً عن أفلامي.. أعني الأفلام الميلودرامية".

في الولايات المتحدة أيضاً واجه مشكلة مع السلطات، في العام 2002، عندما رفضت منحه تأشيرة دخول لحضور مهرجان نيويورك السينمائي، ملبياً دعوة وجهها إليه مدير المهرجان ريتشارد بينا الذي علّق قائلاً بمرارة: "إنها إشارة مخيفة إلى ما يحدث في بلادنا اليوم والتي لا يبدو أن أحداً يدركها أو يهتم بهذا النوع من الإشارات السلبية المرسلة إلى العالم الإسلامي كله (إن لم نقل إلى العالم أجمع)"

لكن للمخرج العديد من الأصدقاء والمعجبين.. "هناك عروض استعادية لأفلامي كل سنة في بعض البلدان. هذا العام هناك تظاهرة في ساو باولو، وأخرى في اليابان. العام الماضي كنت في تورين". وفي لندن، العام 2005، أقيمت تظاهرة خاصة حملت عنوان "عباس كيارستمي: رؤى الفنان"، عُرض فيها عدد من أفلامه وصوره الفوتوغرافية وأعماله التشكيلية، إضافة إلى قراءات شعرية.

أليس أمراً لا يحتمل لفنان، أعماله مشبّعة بثقافة بلاده ومناظرها الطبيعية، أن يجد

الترحيب والحفاوة في مختلف مناطق العالم بينما في وطنه تُمنع أفلامه رسمياً فلا يمكن الحصول عليها هناك إلا من خلال أقراص DVD المهرّبة السيئة أو العروض السريّة؟

علّق كيارستمي على هذا، في إحدى مقابلاته فقال بنبرة هادئة لا انفعال فيها: "الحكومة لا تعترض طريقي، لكنها أيضاً لا تساعدني.. كل منا يعيش حياة منفصلة عن الأخرى".

ثمة امتعاض متزايد، من قبل السلطات، على شهرته في الغرب، واستياء من تركيزه على مظاهر الفقر. لقد اضطر إلى أن يشتغل على مونتاج معظم مشاهد فيلمه "طعم الكرز" في منتصف الليل، وهي الفترة التي تكون فيها معدات وأجهزة المونتاج متوفرة ومتاحة له.. يقول كيارستمي: "الحكومة لا تملك صالات السينما فحسب بل أيضاً وسائل الإنتاج، لذا يتعين عليّ أن أعمل بطريقة ملتوية، حتى لو اضطررت إلى العمل في المونتاج ليلاً".

في ما يتعلق بالشكوك بشأن شهرته في الخارج، يقول كيارستمي: "إنهم يشعرون بقلق من وجود مؤامرة في هذا الشأن، مؤمنين أن الغرب يعمل على ترويج الأفلام السيئة الصادرة من إيران".

كيارستمي أمضى سنوات وهو يزور، كل شتاء، المناطق الريفية في إيران، مصوراً الأشجار غير المورقة في مواقع بيضاء. إن عدداً من أفلامه تتضمن لقطات طويلة لأبطاله وهم يسوقون السيارة في الريف النائي. العديد من أفلامه مصورة بداخل أو من السيارة وهي تتحرك عبر شوارع العاصمة الملوّثة والمزدحمة. يقول الناقد جوف أندرو: "في السيارات يجد كيارستمي البيئة الملائمة للتصوير. إنه الحيّز الحميم حيث يتبادل الأفراد الحديث بحرية، وهو أيضاً الموقع الرخيص جداً".

في 1969 التحق بمركز التنمية الثقافية للأطفال والشباب.. "كان من المفترض أن نحقق أفلاماً تتعامل مع مشاكل الطفولة. في البداية، كان ذلك محض عمل، وظيفة، لكن هناك تشكّلت كفنان. الشيء المهم هو أنني لم أعمل في الأفلام التجارية. والسنوات العشرون التي قضيتها في المركز كانت من أفضل المراحل في حياتي المهنية". هذا لأن السينمائيين الذين عملوا في المركز لم تُفرض عليهم قيود أو كوابح ولم يواجهوا مشاكل مالية، بالتالي كان بوسعهم الانخراط بسهولة في التجريب، والجرأة في الابتكار والتجديد. في ذلك الحين، في السنوات الأخيرة لحكم الشاه، بينما السينما الإيرانية عرضة لشتى القيود، كان المركز واحة للإبداع.

بعد الثورة، استمر كيارستمي في تحقيق أفلام عن الأطفال. علاقته مع بارفين أمير غولي، مصممة المناظر التي تزوجها في 1969، كانت في حالة انهيار. وقد قدّم سبباً آخر لبقائه في إيران بعد الثورة: "ثورة داخلية كانت تندلع في أسرتي، لقد انفصلت عن زوجتي وكان عليّ أن أعتني بولديّ، لذا كان مستحيلاً بالنسبة لي أن أفكر في

مغادرة البلاد".

عندما سألت كيارستمي عن مدى تديّنه، أجاب قائلاً: "لا أستطيع أن أجيبك على هذا السؤال. أظن أن الدين مسألة خاصة جداً، والمأساة في بلادنا أن المظهر الشخصي قد تعرّض للهدم والتدمير. هذا المظهر الأكثر شخصية من حياتنا أصبح أداة في يد السلطة. قيمة الناس صارت تقاس بحجم ودرجة إيمانهم الديني".

فيلمه "الفرض المنزلي" مُنع عرضه في إيران لثلاث سنوات، وعرض لاحقاً للبالغين فقط.. "بعد أن حققت الفيلم، أجبرت على ترك المركز لأن الفيلم لم يعجبهم ولم يتفقوا معه".

في خريف 1989 قرأ كيارستمي قصة غريبة منشورة في إحدى المجلات عن عامل مطبعة عاطل عن العمل، وهو مطلّق واتصاله بابنه الصغير هش جداً، يحكم عليه بالسجن بعد انتحاله شخصية المخرج السينمائي المعروف محسن مخملباف بدافع الاحتيال والنصب. وقد قرر كيارستمي أن يعيد خلق الأحداث سينمائياً، مستخدماً الشخوص الحقيقيين، إضافة إلى مخملباف نفسه.

لقد شرع في إعادة خلق الأحداث التي أدت إلى اعتقال سابزيان، الذي بدأ احتياله ذات يوم في باص، وهو جالس إلى جوار سيدة تقرأ سيناريو فيلم "راكب الدراجة" لمخملباف. عندئذ خطرت له فكرة أن ينتحل شخصية مخملباف، عارضاً أن يشاركها هي وعائلتها في فيلمه التالي. لكن الشكوك في نواياه المريبة تزداد حتى يتم التبليغ عنه والقبض عليه.

كيارستمي حصل على موافقة القاضي (بدوره من المعجبين بمخملباف) على تصوير محاكمة سابزيان بتهمة عدم إيفائه الديْن الذي اقترضه من العائلة لدفع أجرة التاكسي وشراء هدية لابنه.

يقول كيارستمي: [جوهرياً، ما يتعامل معه الفيلم هو الاختلاف بين "النفس الخيالية" و"النفس الحقيقية". كلما كان الاختلاف كبيراً، ازداد الشخص اضطراباً عقلياً وساء توازنه].

العلاقة بين الواقع والاختلاق كانت غامضة وغير محددة حتى النهاية عندما، في مشهد وثائقي، يكافئ كيارستمي بطله سابزيان، عند إطلاق سراحه من السجن، بجعله يقابل مخرجه المفضل مخملباف، الذي يصل راكباً دراجة بخارية ويأخذ معه سابزيان ليقدّم اعتذاره إلى العائلة التي احتال عليها.

فيلمه "عشرة" عن امرأة تقود سيارتها وتجري أحاديث مع ابنها الصغير، وصديقتها، ومومس، وامرأة عجوز. الفيلم، على نحو صريح، يحمل مضموناً سياسياً. المرأة مطلقة، وفي موضع ما تبدي تذمرها من "القوانين الغبية" في إيران التي تحظر

على المرأة الطلاق ما لم تتهم زوجها بسوء المعاملة والإيذاء الجسدي أو بتعاطي المخدرات.

عندما سئل كيارستمي إن كان الفيلم مستمد من تجربته مع الزواج، قال: "بالتأكيد، أنا لا أعكس ولا أظهر إلا ما اختبرته وعشته بنفسي. انفصلت عن زوجتي منذ 22 سنة. في إيران، النساء بعد الطلاق يفقدن استقلاليتهن. من حقهن أن يطلبن الطلاق، لكن اقتصادياً لن يكون بإمكانهن إعالة أطفالهن فيفقدن حق حضانتهم ورؤيتهم، إلا في أحوال نادرة. حالات كهذه تنجم عنها مآس لكل الأطراف".

البعض يتهم كيارستمي بأنه لا يتخذ موقفاً واضحاً وصريحاً من مسائل القمع والفقر والظلم في بلاده. يرد الناقد جوف أندرو قائلاً: "هذا خطأ. على المرء أن يسأل نفسه، إذا كانت أعمال كيارستمي غير سياسية فلماذا يُمنع عرضها في إيران؟"

ويقول المخرج البريطاني، الملتزم سياسياً، كين لوش: "الفعل السياسي الحقيقي يكمن في القصص التي يختارها كيارستمي لأفلامه. أعماله غالباً ما تذكّرني بأفلام ربيع براغ عندما تعرضت تشيكوسلوفاكيا لغزو من القوات السوفيتية.. لقد اختار أولئك المخرجين أن يحققوا أفلاماً عن الأفراد العاديين لا البطوليين، وتناولوا قصصاً غالباً ما تتسم بالفكاهة. ومثلهم هو هدّام حاذق.. لكن يتعيّن عليه أن يمشي بحذر".

إذن هل الرقابة والقمع من الأمور التي تساعد أو تعوق كيارستمي وآخرين في الموجة الجديدة من السينما الإيرانية؟

جيل جاكوب، مدير مهرجان كان وواحد من أشد المعجبين بكيارستمي، يميل إلى الاعتقاد بأنها تساعد، ويقول: "الثورة الفنية غالباً ما تحدث في تلك الأقطار المثقلة بالقيود، حيث الفنان لا يكون حراً. الفن غالباً يولد من الكبح. من ناحية أخرى، عندما تُكتشف الحرية من جديد، يكون هناك أحياناً نقص في النوعية لأن الخيار يصبح ضخماً، ويطرح معضلات جديدة".

ويفسر جاكوب سبب تجاوز أعمال كيارستمي تخومها القومية فيقول: "تم الإقرار بموهبته لأنه إنساني النزعة. الجمهور العالمي، من كل بقعة في العالم، يتعاطف مع الحقائق والإيماءات الحميمة لضحايا الزلزال أو لامرأة تسوق سيارتها لمدة تسعين دقيقة".

لكن ليس كل ناقد يتفق مع هذا. روجر إيبرت، الناقد الأمريكي المؤثر، يتهم كيارستمي بـ "الشكلانية الجافة والقاحلة" وبـ "تنفير أو إملال" الجمهور. يقول إيبرت: "لست قادراً على فهم عظمة عباس كيارستمي. سمعته النقدية لا تُضاهى. المخجل أن عدداً من المخرجين الإيرانيين الجيدين يتم إهمالهم في خضم هذا الإفراط في الثناء الموجّه إلى كيارستمي. بما أن كيفية سرد قصة ما هي ما تحدّد نجاح وفعالية أي فيلم، فإنه أمر مخجل أن توصد الأبواب في وجه القصص الإيرانية

بسبب عصبة من محبّي الفن".

عندما أخبرت كيارستمي بأني شاهدت فيلمه "خمسة" على شريط فيديو، أبدى استياءه وامتعاضه. قال: "لست سعيداً لمشاهدتك الفيلم بهذه الطريقة. أنت تحتاج إلى تسجيل صوتي جيد، شاشة كبيرة، وظلام تام. يجب أن تكون مقتنعاً بأن الفيلم يصور العالم كله وهو مغمور بالظلمة حين يختفي ضوء القمر. لقد استغرق تصوير الفيلم سنتين من حياتي. كان أصعب فيلم حققته في مسيرتي، لكن ذلك لا يظهر على السطح".

نحن مدينون لأخطائنا

(نص الحوار الذي أجري مع عباس كيارستمي في National Film Theatre يوم الخميس 28 أبريل 2005، بمناسبة حصول كيارستمي على عضوية معهد الفيلم البريطاني برئاسة المخرج الراحل أنتوني منجيلا)

بدأ مدير الندوة جوف أندرو التقديم بشكر كيارستمي على الحضور والمشاركة، ثم طرح عدداً من الأسئلة بدأها باستفسار حول فيلم Close Up ..

*لقد عرضنا فيلمك هذا لأنه واحد من أفلامك العظيمة. والشيء الذي دوماً أردت أن أسألك إياه بخصوص هذا الفيلم هو: مع نهاية الفيلم، عندما يلتقي سابزيان بمخملباف، الصوت يختفي. هل يختفي فعلاً؟

- أود أن أرحّب بكل شخص هنا، خصوصاً أصدقائي المقرّبين الذين شاهدتهم لتوّي بين الحضور. "لقطة قريبة" هو فيلم خاص جداً ضمن مجمل أعمالي. إنه الفيلم الذي تحقق بطريقة خاصة جداً.. بالدرجة الأولى، لأنه لم يتوفر لدي الوقت الكافي للتفكير في كيفية تحقيق الفيلم. سوف أعطي إجابة مطوّلة على سؤالك هنا، وربما سوف أغطي بعض الأسئلة الأخرى التي قد تبرز في ما بعد على نحو غير متوقع.

كنت أنوي أن أحقّق فيلماً آخر، بعنوان "مصروف الجيب"، وهو عن أطفال في المدرسة. المجموعة الأولى كانت جاهزة، لكن وقتذاك قرأت تحقيقاً في الجريدة عن الحدث. القصة أثارت اهتمامي وفضولي إلى حد بعيد، حتى إنها راودتني في أحلامي، وأثّرت فيّ بعمق. لذا اتصلت بالمنتج الذي أعمل معه عادة وطلبت منه أن نضع جانباً مشروع "مصروف الجيب" ونشرع في تحقيق شيء آخر، وهو وافق على ذلك. هكذا قررنا أن نحمل كاميراتنا ونذهب إلى السجن بدلاً من المدرسة، وبدأنا التصوير.

استغرق تصوير الفيلم أربعين يوماً، وقد واجهتنا صعوبات جمّة، ذلك لأن الأشخاص الذين كانوا في القصة الأصلية، الواقعية، قد وافقوا على إعادة تمثيل الأدوار السلبية التي أدوها. لذلك كنت بالفعل أتوقع، في أي لحظة، أن يأتي هؤلاء ويطلبوا الانسحاب من العمل، لأنه أمر صعب حقاً أن تقنع شخصاً أن يؤدي مثل هذه الأدوار السلبية وأن يكون هذا الدور موثقاً ومطبوعاً على الفيلم. لم يكن لدي سيناريو مكتوب. كنت أدوّن الملاحظات في المساء ونصوّر في اليوم التالي.. هكذا كان يجري الأمر لمدة أربعين يوماً. قد لا تصدقونني، لكنني فعلاً لم أنم طيلة الأربعين ليلة. أنتم شاهدتم بداية الفيلم، حين كنت أتحدث إلى سابزيان. ثمة صورة فوتوغرافية لي مأخوذة عند نهاية التصوير، وفيها كنت قد فقدت كل شَعر رأسي.

صدقوني، حتى الآن لا أزال مندهشاً من تمكني من تحقيق هذا الفيلم. عندما أعود

وأشاهد الفيلم، أشعر حقاً بأنني لم أكن المخرج بل مجرد فرد من الجمهور، ذلك لأن الفيلم صنع نفسه، إلى أبعد مدى. الشخصيات التي ظهرت في الفيلم كانت حقيقية جداً، ولم أكن أدير أو أوجّه الممثلين بقدر ما كانوا هم يوجهونني. لذلك أقول، هذا فيلم خاص جداً.

من المظاهر المقلقة للفيلم ما ذكره السيد جوف، والالتقاء بـ سابزيان عند إطلاق سراحه من السجن. لم تكن لدى سابزيان أية فكرة عما سوف يحدث في ذلك اليوم ومن سوف يقابل. تلك اللحظة هي حقيقية جداً، عندما يلتقي سابزيان بمخرجه المفضل محسن مخملباف (فتنهمر الدموع من عينيّ سابزيان). الاثنان يركبان على الدراجة البخارية، ونحن نتبعهما بالسيارة دون أن يعلم سابزيان بأننا نصوّر فيلماً. كنت أنصت إلى حديثهما. الأمر الذي كان صعباً جداً هو أن أحدهما لم يكن يعي وجود الكاميرا بينما الآخر (مخملباف) يعلم بأننا نصور ما يحدث، وكان لديه "نصه" الخاص به. مخملباف ناقش معي الكثير من القضايا التي كان ينوي طرحها في الفيلم، بالتالي هو تصرّف كممثل. ونحن صورنا هذا المشهد الذي لا يمكن إعادة تصويره بأي حال من الأحوال. كان سابزيان يطوّق مخملباف بمودة بالغة ويعبّر له عن حقيقة مشاعره، بينما كان مخملباف يردّد الشعارات أو ما يرغب في قوله، لذا فقد نزعت سماعة الأذن وتوقفت عن الإنصات.

هكذا، بعد ليلة مؤرقة لم أنم فيها، توصلت إلى فكرة الإدعاء بأن ما حدث كان نتيجة خلل في الصوت. لذا، أنا أشكر مخملباف كثيراً لأنه كان السبب في الوضع الذي نشأ، والذي أرغمني على حذف الصوت. هذا شيء أثّر في أفلامي وفي الطريقة التي بها أحقّق أفلامي منذ ذلك الحين.

أنا أهتدي بما قاله رينوار، الرسام، عن قطرة الطلاء التي تقع بشكل غير مقصود على القماش. إنه ينصح الفنان بألا يشعر بالقلق، فبدلاً من الهلع، عليه أن يستخدم القطرة كعنصر في اللوحة ويستنبط شيئاً آخر منها. كل ما ننجزه في الأفلام مدين للأخطاء التي نرتكبها.

* لقد أجبت عن خمسة من أسئلتي تقريباً. كنت سأسألك عن أفلامك التي تنمو من بعضها البعض، لكنك أجبت بقولك إنك تعلمت شيئاً من فيلمك "لقطة قريبة" والذي طبّقته في فيلم آخر. أعني، على سبيل المثال، فيلماً مثل "عشرة" حيث شجعت الذين شاركوا فيه على تحقيق الفيلم لك. لقد تخليت عن كل المفاهيم الطبيعية في كتابة السيناريو ونبذت فكرة التمييز بين الوثائقي والدرامي أو الخيالي.

- هذه نقطة هامة جداً، وهي متصلة كثيراً بالطريقة التي أثّر فيها فيلم "لقطة قريبة" على أفلامي اللاحقة. أظن أن الحرية التي أتحتها للممثلين في "عشرة" تعود إلى تجربتي في تحقيق "لقطة قريبة". في هذا النوع من الأفلام، سواء عملت مع ممثلين أو لا ممثلين، أي هواة، إذا سمحت لهم بأن يوجهوك، فإن النتيجة ستكون مرضية أكثر. إن الطاقات الحقيقية والفردية للممثلين مسموح لها أن تكون

مجسّدة ومعبّراَ عنها وهي من الأشياء التي تؤثّر بعمق بالغ في الجمهور.

* المقتطف التالي الذي شاهدناه كان من فيلمك "والحياة تستمر"، الذي كان أيضاً فيلماً نامياً من فيلم آخر هو "أين منزل الصديق؟"، لكنه أيضاً الفيلم الأول لك الذي يتعامل مع قضية كبيرة جداً، والعلاقة بين الحياة والموت. حاولت أن أعرض ذلك في المقتطف، حيث نرى رجلاً يقول: "مهما حدث في هذا الزلزال، مازلنا نحتاج إلى مرحاض". يبدو لي أن أغلب أفلامك تتعامل مع هذه العلاقة بين الحياة والموت..

- ليس لدي إجابة جاهزة عن هذا السؤال. كنت أظن أنني تلقيت شتى الأسئلة، ومن كل نوع ممكن، لكن هذا سؤال جديد عليّ تماماً، ولهذا ليست لدي إجابة معدّة سلفاً. هذا الفيلم "وتستمر الحياة" هام جداً، ذلك لأن ما هو مصوّر كان مستوحى من رحلة قمت بها بعد ثلاثة أيام من الزلزال. وأنا لا أتحدث عن الفيلم نفسه فقط لكن أيضا عن تجربة وجودي في ذلك المكان، حيث قبل ثلاثة أيام فقط مات 50 ألف شخص. بالنسبة للناجين، كان الأمر كما لو ولدوا من جديد، بعد أن اختبروا وجود الموت من حولهم. الزلزال حدث في الساعة الرابعة أو الخامسة صباحاً، لذا فإن كل شخص كان عرضة للموت، والصدفة وحدها خدمت أولئك الناجين. هكذا، لم أنظر إلى نفسي هنا كمخرج سينمائي، بل أيضاً كراصد للناس الذين حُكم عليهم بالموت. لذا كان هذا مؤثرا هائلا عليّ، ومسألة الحياة والموت من تلك اللحظة فصاعداً تتكرّر في أفلامي. هناك أيضاً حقيقة عمري (65 سنة). إنه لا يشكّل لي قلقاً شديداً، لكنها المسألة التي تبرز في أفلامي. ويتعيّن عليّ أن أعود وأرى من أين هي تبرز على نحو غير متوقع.

لكن السؤال الذي طرحته فاجأني، ويتعيّن عليّ أن أفكر فيه.

* أعتقد أن المسألة برزت في "طعم الكرز" و "الريح سوف تحملنا". فيلم "الريح..." مثير للاهتمام لأن العديد من الشخصيات نسمع صوتها لكن لا نراها. على سبيل المثال، في المقتطف، المرأة (صاحبة المقهى) تتحدث إلى شخص ما يوقف سيارته، ولا نراه أبداً. وهناك حوالي 13 أو 14 شخصية في الفيلم تبقى غير مرئية. لم حققت فيلماً يحتوي على العديد من الشخصيات اللامرئية؟

- أفلامي تتقدّم نحو نوع معين من التقشّف، من الاكتفاء بالحد الأدنى، حتى لو لم يكن ذلك مقصوداً أبداً. العناصر التي يمكن حذفها وإزالتها قد تم حذفها وإزالتها. شخص ما لفت نظري إلى هذا مشيراً إلى لوحات رمبرانت وتوظيفه للضوء: كان يركّز الانتباه على بعض العناصر، ملقياً ضوءاً قوياً عليها، بينما يضفي قتامة على عناصر أخرى أو حتى يدفعها نحو الظلمة. هذا شيء نحن نفعله عندما نسلط الضوء على عناصر نريد أن نؤكد عليها. أنا لا أدّعي أو أنكر أنني فعلت شيئاً كهذا لكنني أؤمن بمنهج روبير بريسون في الخلق من خلال الحذف وليس من خلال الإضافة.

* الشيء الآخر المثير للاهتمام بشأن ذلك المقتطف هو أن بطل الفيلم يبدو وكأنه

يعمل في السينما أو ما شابه.. نحن لسنا متأكدين تماماً من طبيعة مهنته. هو يضع نظارة ذات لون خفيف، ويلتقط صوراً فوتوغرافية، ويبدو كما لو أنك تقدم بورتريهاً شخصياً. البعض قال إن ثمة عنصراً من النقد الذاتي في عملك هذا.. هناك أكثر من بديل لذاتك في أفلامك.

- قد يكون هذا صحيحاً. أظن أن السؤال يندرج ضمن الأسئلة التي يجيب عليها المرء وهو جالس في عيادة محلّل نفساني. مع ذلك، أظن أننا أحياناً، كمخرجين، نذنب في طلبنا من الممثلين أن يتصرفوا بطرائق معينة والتي قد لا تكون مقبولة أخلاقياً. لكنني لست الوحيد الذي يرتكب هذا الإثم.

* شيء آخر بخصوص "الريح سوف تحملنا". هذا المشهد يدور في مقهى، والذي هو ليس حقيقياً. لكنك وضعت هذا المشهد في قرية حقيقية ثم رحت تغيّر فيها كثيراً. هذا يعيدنا إلى فيلمك "لقطة قريبة" وحذفك للصوت. أنت قلت مراراً بأنك لكي تصل إلى الحقيقة أو الصدق، يتعيّن عليك أن تكذب. هل تستطيع أن تخبرنا لم تؤمن بذلك؟

- هذا صحيح تماماً لأن في القرية الحقيقية حيث صوّرنا، الناس يجدّون ويكدّون في العمل خلال النهار، وعندما يعودون إلى بيوتهم في الظهيرة، هم في الواقع لا يجلسون في المقهى لشرب الشاي كما تشاهدهم في الفيلم، لذا نحن بنينا المكان لتقديم مشهد فيه شخصياتنا تباشر حواراً مع الناس. لقد وجدنا أن من الصعوبة جداً إجراء محادثات مع أهالي القرية لأن ليس لديهم استعداد أو رغبة في ملازمة المكان فترةً تسمح لنا بتبادل الحديث معهم. لذلك اضطررنا إلى بناء ذلك الديكور من أجل هذا الغرض.

في الواقع، السيدة في الفيلم لا تنتمي إلى ذلك الموقع، بل هي قادمة من قرية أخرى، وقد استعنا بها لأننا لم نجد سيدة أخرى في القرية تقبل القيام بالدور. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ممثلتنا هذه، بعد يومين من تصوير مشاهدها، أخبرتنا أنها غير قادرة على إكمال التصوير، وأنها سوف ترسل ابنتها بدلاً منها. ولم تجدِ محاولاتنا لإفهامها بأننا لا نحتاج إلى ابنتها بل إليها هي.

أعتقد أن أداءها الرائع كان نتيجة عدم فهمها لهذا الشيء: أن حضورها كان أساسياً ولا غنى عنه. ربما لو كانت تفهم هذا لما أنجزت المطلوب منها على نحو جميل.

* الجمهور شعر بأن فيلمك "الريح سوف تحملنا" خيالي لكن الكثير منه كان حقيقياً تماماً. ومع فيلمك "عشرة"، الجمهور اعتقد فعلاً أنه وثائقي. صحيح أنه مستوحى جزئياً من الحياة الحقيقية لممثلته مانيا أكبري وابنها، لكنه يحتوى أيضاً على الكثير من الخيال.

الآن، يبدو أنك في مرحلة معينة صرت مفتوناً جداً بالتقنية الرقمية (الديجيتال)..

بالكاميرا الرقمية صوّرت ABC Africa، خمسة، عشرة عن عشرة.. هل مازال موقفك مؤيداً للسينما الرقمية كما كنت عندما صورت تلك الأفلام؟

- هذا سؤال كبير، وأشعر أن عليّ أن أقول الكثير عن هذا الشأن لكن (مخاطباً الجمهور)

أعرف أنكم منهكون وأنكم شاهدتم الفيلم، لذا سأحاول أن أوجز إجابتي. أظن أن هذا يُعرض على بساط البحث كثيراً عند مناقشة مسألة الدرامي مقابل الوثائقي، لكنني أؤمن فقط أن هناك سينما جيدة وأخرى سيئة.

السينما الجيدة هي ما نستطيع أن نصدقها، والسينما السيئة هي ما لا نستطيع أن نصدقها. ما تراه وتؤمن به هو ما يثير اهتمامي كثيراً. والمسألة لا تتعلق بنوعية الكاميرا التي صورت بها الفيلم، سواء أكانت بكاميرا 35 ملي أو بالفيديو الديجيتال. ما يهم هو مدى قبول الجمهور للفيلم كشيء حقيقي.

صحيح تماماً أن الممثلين الهواة أو اللاممثلين يشعرون بارتياح أكبر أمام الكاميرا الديجيتال، من دون إضاءة وحشد كبير يحيط بهم، وأننا نصل معهم إلى لحظات حميمة أكثر. لذا أنا أعتقد أن فيلماً مثل "عشرة" ما كان يمكن أن يتحقق بكاميرا 35 ملي. الجزء الأول من الفيلم يدوم 17 دقيقة، ومع نهاية ذلك الجزء، يكون الصبي قد نسي تماما وجود الكاميرا. الآخرون كانوا ينظرون إلى الكاميرا، حتى سوّاق السيارات المجاورة كانوا ينظرون إلى الكاميرا، لكن ليس الصبي. إذن الكاميرا الديجيتال لها حسنات كثيرة، وأنا كنت من المؤمنين بأن كاميرا الفيديو الديجيتال سيكون لها تأثير كبير على طريقة صنع الأفلام.

لكنني، إلى حد ما، فقدت حماستي في السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة. في المقام الأول، لأن الشباب الذين يدرسون السينما ويستخدمون الفيديو الديجيتال لم ينتجوا إلا ما هو سطحي وتبسيطي. لذا صار لدي شكوك في هذا الشأن. على الرغم من الميزات العظيمة للفيديو الديجيتال، وسهولة التعامل مع الوسط، إلا أن أولئك الذين يستخدمونه بحاجة أولاً إلى فهم الحساسية التي بها يتم استخدام الوسط على نحو أفضل.

* ينبغي أن أشير إلى أن فيلمك "خمسة" سوف يعرض هنا، وسيكون استكشافاً حقيقياً لما تستطيع أن تفعله مع الكاميرا الديجيتال. بعد ذلك قمت بتحقيق جزء من فيلم "تذاكر"، بكاميرا 35 ملي. إذن فقد عدت إلى الكاميرا ذات 35 ملي.. لكن هل ستحقق مزيداً من الأفلام بالكاميرا الديجيتال؟

- هذا يتوقف كثيراً على طبيعة العمل. أعتقد أنك إذا كنت ذا ذهنية رقمية، فإن بوسعك أن تستخدم الكاميرا الرقمية. إن من الاستحالة تحقيق "خمسة" من دون الكاميرا الرقمية. الفيلم صُور بكاميرا واحدة، تحت ضوء القمر، بلا أجهزة أخرى.

وإذا لم نرغب في الاستفادة كلياً من الديجيتال، فإن كاميرا 35 ملي هي الوسط الأفضل.. خصوصاً في تصوير أعمال درامية. شخصياً لا أعاني من مشاكل مع كاميرا 35 ملي.

يبدو أن المخرجين منقسمون بين أولئك الذين يتعاملون مع الديجيتال والذين يرفضون هذه الوسيلة. لا أظن أن ذلك شيء مقرّر سلفاً، فكل شيء يتوقف على المشروع الذي تريد أن تشتغل عليه، وعلى ذلك الأساس أنت تختار الوسيلة.

* يبدو أننا تحركنا إلى الأمام كثيراً في الحديث عن مسيرتك، لذا فإننا نود العودة إلى البدايات. هل تعتقد أنها كانت مصادفة محضة أن تصبح مخرجاً سينمائياً؟

- هذا سؤال بسيط لكن الإجابة عنه صعبة. أظن أني لا أختلف عن أصدقائي الذين بينهم الطبيب أو رجل الأعمال أو المهندس المعماري. نحن جميعاً بدأنا معاً في مشاهدة أفلام العصر الذهبي. لكن سواء أكنت أحقق الأفلام أو أكتب الشعر أو ألتقط صوراً فوتوغرافية، فهذا متجذر في إحساسي بالقلق وانعدام الطمأنينة.

* سينماك تبدو لي سينما الأسئلة. أنت لا تقترح أجوبةً، بل تجعلنا نفكر في الأسئلة طوال الوقت.. في الواقع، تصويرك الفوتوغرافي هو كذلك، وأيضاً قصائدك..

- أنا هنا سوف أعيد ما قلته سابقاً. لا شيء مما فعلته انطلق من نيّة أو قصد ما في حد ذاته. أبداً لم أكتب الشعر عن سابق عزم وتصميم.. كذلك الحال مع التصوير وتحقيق الأفلام. أنا خرجت والتقطت الكثير من الصور ثم وضعتها في ألبوم. بعد سنوات قررت أن أعرضها، فجأة أطلقوا عليّ تسمية مصور فوتوغرافي. الشيء نفسه مع أشعاري.. هي مجرد ملاحظات وتعليقات دوّنتها في كتاب واعتبرها الآخرون شعراً.

* لم أخذت وقتاً طويلاً حتى تدعنا نشاهد صورك، أو حتى نقرأ قصائدك؟ أنت كنت تمارس الشيئين منذ فترة طويلة لكن فقط خلال السنوات الخمس أو الست الأخيرة صار بمقدورنا أن نرى تلك الأعمال.

- كما قلت، لم أكن أحسب قط أنها منتجة من أجل أن تُعرض على الملأ. هي حقاً مجرد مبرّر لي لأجل أن أقضي وقتاً مع الطبيعة.

* عندما جئت إلى هنا في المرة الأخيرة، عرضت "طعم الكرز" الحائز على جائزة كان، و"الريح سوف تحملنا" الذي نجح في الفوز بجائزة رئيسية في مهرجان فينيسيا. لقد أصبحت سينمائياً مشهوراً على الصعيد العالمي بطريقة لم يسبق أن اختبرتها من قبل. لكن ذلك لم يجعلك تكفّ عن أن تكون سينمائياً إيرانياً، إذ مازلت تعيش وتحقق أفلاماً هناك، في إيران، مع أنك تعتبر مخرجاً عالمياً. هل تتفق مع هذا التقييم، وكيف تعاملت مع الشهرة والضغوطات التي تفرضها؟

- نحن لا نصل إلى أي شيء بسهولة ويسر، وغالباً ما يكون هناك ثمن عال ينبغي دفعه، وفي بلادنا قد يكون الثمن أعلى. الفيلم هو صوت عام وعالمي، ولا يمكن حصره أو ربطه بثقافة خاصة واحدة. تجربتي الأخيرة في تحقيق الفيلم كانت مع فيلم "تذاكر" Tickets، المصوّر في إيطاليا، والمكوّن من ثلاثة أجزاء قصيرة، وقد توليت إخراج الجزء الثالث.

ليس من واجبي الحكم على الفيلم وتقييم ما إذا هو جيد أم سيء. لكن أستطيع أن أقول إن أحداً لا يمتلك نقطة خلاف ثقافية أو لغوية مع ما يُنتج. إذا كنتُ أستمر في الحصول على الفرصة للعمل في إيران فذلك ما أفضّل كثيراً أن أفعله. وأن تمتلك صوتاً عالمياً لا يتصل حقاً بما إذا كنا نتحدث الفارسية أم أي لغة أخرى. أظن أن صانعي الأفلام يبدعون بشكل أفضل عندما يكونون في أوطانهم، تماماً مثل لاعبي كرة القدم الذين يلعبون بشكل أفضل في بلدانهم، رغم أن قوانين اللعبة هي نفسها في أي مكان يذهبون إليه.

* أنا لا أعرف شيئاً عن كرة القدم، لذا سوف أدع الجمهور يطرح أسئلته عليك..

* سؤال من أحد الحضور: هل ظللت على اتصال مع سابزيان بعد إنجاز "لقطة قريبة"؟

- آخر مرّة اتصلت به كان منذ ثلاثة أيام. قبل ذلك لم أسمع منه مدة خمسة أو ستة أشهر. كان من المفترض أن نحضر معاً مهرجاناً في كوريا، لكن لم توجه إليه الدعوة. هو اتهمني بأني السبب في ذلك، وهو في الواقع محق في اتهامه، لأنني طلبت من إدارة المهرجان أن لا توجّه إليه الدعوة، لأن الأمر سيكون صعباً جداً على أشخاص مثله إن هم غادروا البلاد. أخبرته بأنني سأعود، وإننا سوف نصوّر فيلماً قصيراً معاً. كان سعيداً جداً. وأنا الآن أتساءل عما يمكن أن أصوره معه.

لا شيء تغيّر في حياته. هو لا يزال يعيش مثلما شاهدتموه في الفيلم. أحياناً هو يتاجر بأشرطة الـ DVD الأجنبية في السوق السوداء. ظننت أني سوف أرى نسخاً من أفلامي عنده في الكشك. في الواقع، هذه الأيام هو معروف أكثر مني في طهران. في المهرجان الذي عرض فيه فيلم سيرجي بارادجانوف، لم أحصل على مقعد في الصالة، وكان هو هناك بين الجمهور، فلما رآني جاء إليّ ودبّر لي مكاناً في الصالة.

* سؤال آخر من الحضور: كيف تحصل من هؤلاء اللاممثلين على أداء طبيعي؟ هل تعتمد على السيناريو؟ وما هو شعور الحكومة الإيرانية تجاه القضايا التي تثيرها أفلامك؟

- أنا لا أكتب سيناريوهات كاملة لأفلامي. عادةً لدي مخطط تمهيدي عام مع شخصيات مرسومة في ذهني، وأنا لا أدوّن الملاحظات حتى أعثر على هذه

الشخصيات، المتصورة في ذهني، في الواقع المحيط بي. عندما أجد الشخصيات، أحاول أن أقضي وقتاً معها وأن أعرفها جيداً. بالتالي فإن ملاحظاتي ليست مستمدة من الشخصية التي في ذهني سلفاً، بل هي، عوضاً عن ذلك، مبنية على الأفراد الذين ألتقي بهم في الحياة الواقعية. إنها عملية طويلة، قد تستغرق ستة شهور.

أنا أدوّن الملاحظات فحسب، أنا لا أكتب الحوارات كاملة. والملاحظات هي منطلقة كلياً من معرفتي بذلك الشخص. لذلك عندما نبدأ في التصوير لا أجري بروفات معهم على الإطلاق. هكذا، بدلاً من سحبهم نحوي فإنني أنتقل قريباً منهم. أكون أقرب إلى الشخص الحقيقي من أي شيء آخر أحاول خلقه. إذن أنا أعطيهم شيئاً لكنني أيضاً آخذ منهم.

هناك قصيدة للرومي، منذ حوالي ألف سنة، قد تساعد في شرح هذا. إنها تقول، أنا من يضعك في حالة حركة، لكن ما إن تنطلق وتعدو، أكون أنا من يسعى وراءك، وتجعلني أعدو أيضاً.

هكذا، عندما تشاهد النتيجة النهائية، يكون صعباً عليك أن تقرر من هو المخرج، أنا أم هم. جوهرياً، كل شيء ينتسب إلى الممثلين، نحن فقط من ندير الوضع أو الموقف. أظن أن هذا النوع من الإخراج شبيه جداً بتدريب فريق في كرة القدم. أنت كمدرب تؤهل وتهيء لاعبيك ثم تضعهم في مراكزهم المناسبة. لكن ما إن تبدأ المباراة فإنك لا تستطيع أن تفعل شيئاً. بإمكانك أن تدخّن سيجارة أو توتّر أعصابك، لكنك لن تقدر أن تفعل الكثير.

أثناء تصوير فيلمي "عشرة" كنت جالساً في المقعد الخلفي لكنني لم أستطع التدخّل. أحياناً كنت أتابع الممثلين وأنا في سيارة أخرى تسير خلفهم، أي أنني لم أكن حتى حاضراً في "الموقع". ذلك لأنني أعتقد أنهم سيعملون بشكل أفضل في غيابي.

المخرجون لا يخلقون في كل الأحوال، أحياناً يكون بوسعهم أن يخربوا ويدمروا عندما يفرضون مطالب كثيرة.

استخدام اللاممثلين له قوانينه الخاصة، هذا يقتضي أن تسمح لهم بأن يفعلوا أشياءهم الخاصة.

* هل تفضّل هذا المنهج بسبب الطريقة التي بدأتها في "مركز التنمية الفكرية للأطفال والشباب"، حيث عملت غالباً مع الأطفال، مستخدماً ذلك المنهج في العمل؟

- هذا متجذر بعمق في تلك الفترة من حياتي. لو لم أعمل مع الأطفال لما توصّلت إلى هذا الأسلوب. الأطفال أشخاص مستقلون وأقوياء جداً، وبإمكانهم التوصل إلى

أشياء مثيرة للاهتمام أكثر من مارلون براندو. أحياناً يكون من الصعب جداً أن توجّه الأطفال أو تأمرهم بفعل شيء ما.

عندما التقيت بـ أكيرا كوروساوا في اليابان، وجّه إليّ سؤالاً واحداً فقط: "كيف جعلت الأطفال يمثلون بالطريقة التي نراهم فيها؟ أنا أحياناً أشرك الأطفال في أفلامي لكنني أكتشف بأنني أختزل حضورهم شيئاً فشيئاً حتى أضطر إلى التخلص منهم لأنني لا أجد أي طريقة مناسبة أستطيع بها أن أديرهم وأوجّههم".

وجهة نظري هي أن المرء يكون شامخاً ومهيباً ، مثل إمبراطور على ظهر جواد، والطفل يجد صعوبة شديدة في إقامة علاقة معه. من أجل أن تكون قادراً على التعاون مع الطفل، يتعيّن عليك أن تنخفض حتى تصل إلى مستواهم في سبيل أن تحقق الاتصال معهم. الممثلون أيضاً هم أشبه بأطفال.

* سؤال آخر من الحضور: هل يمكنك أن تحدّثنا عن علاقتك بالسيارات؟

- سيارتي هي صديقتي الحميمة. هي منزلي، مكتبي، الموقع الذي أتواجد فيه أكثر من أي موقع آخر. يتكوّن لدي إحساس حميمي حين أكون في السيارة مع شخص يجلس إلى جواري. نكون في وضع مريح جداً لأننا لا نواجه بعضنا البعض، بل نجلس جنباً إلى جنب. أحدنا لا ينظر إلى الآخر، ولا نفعل هذا إلا إذا أردنا ذلك. في السيارة، ومع حضور الآخر، مسموح لنا أن نتلفّت وننظر خارجاً دون أن نبدو فظين أو غير مهذبين. لدينا شاشة كبيرة قبالتنا مع نوافذ جانبية. الصمت لا يبدو ثقيلاً أو صعباً. لا أحد يخدم أحداً. وهناك العديد من المظاهر والأوجه الأخرى. أيضاً من الأشياء الهامة جداً، أن السيارة تنقلنا من مكان إلى آخر.

* سؤال من الحضور: أنا أمريكي، وأحياناً يرعبني التحامل المضاد لإيران في وسائل الاتصال (الميديا) الأمريكي. أود أن أعتقد بأن أفلامك يمكنها أن تخلق فهماً أوسع بين الأمريكان والإيرانيين، لكنني أخشى أن الميديا الأمريكية تشجع المواطنين الأمريكان على التفكير بطرائق مبسطة إلى حد ما. أنا أتساءل إذا كان بإمكانهم أن يقدّروا رهافة وبراعة الثقافة الإيرانية وأفلامك بشكل خاص. ماهو رأيك في هذا؟

- أشكرك على هذه الرؤية الإيجابية جداً بشأن هذه القضية. للأسف، عدد نقاد السينما في أمريكا قليل جدا، إذ يتراوح عددهم بين 400 و 500 شخص، بينما هناك أعداد كبيرة من الذين ينتقدون إيران. كسينمائيين، من المهم جداً لنا أن نجد أرضية مشتركة بين الثقافات. السياسيون ربما أقل اهتماماً بهذا الشأن لأنهم يستفيدون أكثر في إيجاد التعارضات والاختلافات بيننا.

* سؤال من الحضور: ما هو رائع بشأن أفلامك أنها تصور واقع الشعب الإيراني بعد الثورة. كيف تنظر الحكومة الحالية في إيران إلى أفلامك؟

- الحكومة الإيرانية ككل ليس لها علاقة بأفلامي. هم لا يكترثون بها. ربما هذا النوع من السينما لا يثير اهتمامهم. وأنا لست واثقاً من أن أفلامي تُظهر واقع الحياة في إيران. نحن نعرض مظاهر وأوجه مختلفة من الحياة. وإيران مكان واسع، رحب وفسيح. أحياناً حتى بالنسبة لنا، نحن الذين نعيش هناك، ليس من السهل إدراك الواقع. لكن إجمالاً، الحكومة تتشبث بالقضايا الأكثر أهمية، إلى حد أن أفلامنا قد لا تعتبر موجودة بالنسبة لها. ليست المسألة ما إذا كانوا يحبون أفلامنا أم لا، بل إنها غير هامة جداً في نظرهم.

* سؤال من الحضور: لدي سؤال عن الاستشهاد المذكور على غلاف كتاب ألبرتو إيلينا عنك من كلام لجودار يقول: "الفيلم يبدأ بديفيد جريفيث وينتهي بعباس كيارستمي".. ما هو شعورك تجاه هذا؟

- هذه فرصة طيبة جداً لي أن أتحدث عن هذا، وأعتقد أن جان لوك جودار سيكون سعيداً لقيامي بالتعليق عما قاله. هذا التعليق صدر من جودار قبل ست أو سبع سنوات بعد أن حققت "والحياة تستمر". لذا، لو تم طباعة هذا الكتاب قبل ست أو سبع سنوات لكان سعيداً بذلك. لكنه لم يعد مقتنعاً بهذا الآن. في كل مقابلة تجرى معه منذ ذلك الحين، ودون أن يثير هذا استيائي، هو يطرح تعليقاً سلبياً عني، لهذا لا أعتقد أنه لايزال يؤمن بصحة ما قاله عني. ولهذا أنا أصحح، بالنيابة عنه، ما قاله آنذاك، وآمل أن يكون سعيداً بهذا التوضيح.

أظن أني أقوم بتحريف السينما عن مسارها قليلاً، خصوصاً مع فيلمي "عشرة".

* ينبغي أن أشير إلى أن زميلاً لي أجرى حواراً مع جودار، الأسبوع الفائت، وطرح عليه السؤال ذاته، وقد اتضح أن جودار لم يشاهد لك فيلماً منذ سنوات. لم يعد على اطلاع جيد بما تنتجه، مع أنه ينبغي أن يكون مطلعاً على أعمالك.

عند هذا الموضع، يتعيّن علينا أن نختم هذا اللقاء، ونرحّب بمدير معهد الفيلم البريطاني Anthony Minghella.

أنتوني منجيلا: عندما توليت إدارة معهد الفيلم البريطاني لم أكن أفهم إلى أي مدى سوف يسمح وقتي في محاولة تعيين أهمية المعهد، عن سبب وجوده، ومن يخدم، ولأي غاية، ولماذا يحتاج إلى دعم مالي. ثم تحدث أمور كالتي اختبرناها الليلة، حيث نشاهد فيلما رائعاً ونصغي إلى واحد من كبار السينمائيين.. والأمور تصبح أكثر وضوحاً. وكم كنت أتمنى لو حضر أمسيتنا جميع الذين تبرعوا بالمال لصالح المعهد. لكننا في المقابل نود أن نرحّب بكل أصدقائنا الإيرانيين.

المعهد وُجد لكي يحتفي بكل شعراء السينما العالمية، في الماضي وفي الحاضر. وبيننا الليلة شاعر سينما عظيم.

ثمة تقليد ممتاز يتبعه المعهد في منح عضوية لشخصيات سينمائية هامة. وهي المرّة الأولى، منذ توليتي المنصب، التي أقوم فيها بتقديم هذه العضوية، بالنيابة عن الهيئة الإدارية للمعهد، والممنوحة بالإجماع، إلى عباس كيارستمي. إنه لشرف عظيم وامتياز كبير لنا، نحن العاملين في معهد الفيلم البريطاني الذي يهتم بالفيلم وبالسينما العالمية وبالفنيّة العالية التي نجدها في السينما العالمية.

كيارستمي فنان عظيم وشاعر كبير. أعتقد لو كان صمويل بيكيت راغباً في صنع الأفلام لحقق الفيلم تماما كما يفعل كيارستمي. لهذا يشرفني يا عباس أن أمنحك هذه العضوية.

كيارستمي: شكراً جزيلاً. إنها لغبطة بالغة ومصدر شرف كبير أن أتلقى مثل هذه الجائزة الثمينة.. خصوصاً من حضرتك.

(The Guardian)

صانع الصور

(هذا الحوار أجراه كيث أوهليش، ونشر في مارس 2007، بمناسبة الدعوة التي تلقاها كيارستمي لزيارة الولايات المتحدة لغرض عرض أعماله الفوتوغرافية في متحف الفن الحديث بنيويورك، إضافة إلى مشاركته في ورشة تدريب لمدة 9 أيام وبحضور 25 من دارسي السينما، في كلية هنتر بمانهاتن).

* المعرض أقيم تحت عنوان "عباس كيارستمي: صانع الصورة"، والذي بالنسبة لي يتضمن طرائق متنوعة من الإبداع. هل ترى الصورة كأساس، كأكثر المظاهر أهمية، لأعمالك؟

- العنوان ليس من اختياري، لكنني أحببته لأنه لا يحصر نفسه في السينما. يمكن أن يتضمن التصوير الفوتوغرافي أو النص الشعري. القصيدة تبني الصور بالكلمات.

* في تأمل المعرض، استوقفتني حقيقة أن صورك ليست بعيدة عن أفلامك، إذ حتى في الصور الساكنة نجد تلميحاً إلى الحركة. في سلسلة "مطر" ثمة إحساس بملامسة أجزاء من ممسحة السيارة لقطرات المطر. وفي سلسلة "الثلج الأبيض" هناك إحساس بأن ثمة حركةً عبر الفضاء المصوَر، كما لو أن شيئاً – قد يكون طبيعياً، وقد لا يكون – ختم نفسه على المنظر الطبيعي. وهناك الكثير القابل للحدوث أيضاً.. إنها دائرة لا تنتهي أبداً.

- ثمة صلة بين صوري الفوتوغرافية وأفلامي. إن لم تكن هناك أية حركة في ما أصوره فعندئذ سوف أشعر بعدم حاجتي لالتقاط تلك الصور. مع ذلك، حتى لو استطعتَ أن تسمع الصوت وترى مسار ممسحة السيارة فإن تصويري يأسر لحظة واحدة خاصة. الشيء نفسه يصح في أفلامي: حتى لو كانت صورة متحركة، فأنا أمسك بلحظة خاصة فحسب. الشيء نفسه ينطبق على قصائدي.. على سبيل المثال:

مُهْر أبيض

يظهر من خلال الضباب

ويختفي

في الضباب.

أنت تقرأ عن المهر الذي جاء وذهب. من خلال القصيدة يتكوّن لديك انطباع بالحركة. حتى لو لم تر ذلك فإن الانطباع بالحركة يتكوّن في نفسيتك. هذا المهر يشبه الممسحة على الحاجب الزجاجي في مقدمة السيارة. أنت لا ترى الحركة

الفعلية لها لكنك ترى انطباعها. اللحظة مقترحة من خلال هذه الحركة المتضمنة.

* بتعبير آخر، إنه يمكن أن يكون هناك دون أن يكون هناك واقعياً..

- بالضبط.

* وهل هذا يمتد إلى عملك مع الفيديو الديجيتال؟ عندما شاهدت معرض الـ خمسة، استمتعت حقاً بقدرتي على التحرك قريباً من الصور وأن أراها خاضعة للحت. الموضوعات تصبح مضببة، غير واضحة، مختلطة، لكن هناك لا يزال شيء جميل يتصل بهذه الصورة "المتحولة". إنها تحمل نوعاً معيناً من الحقيقة.

- بالنسبة لي، ثمة تماثل بين هذه الصور والخلايا في جسمك. بتعبير آخر، لو نظرت إلى جسمك من خلال الميكروسكوب (المجهر) فسوف تراه مثلما ترى تلك الصور.

* ذلك يقترح ضرباً من الرصد العلمي. عندما أفكر في العلم، أميل إلى مساواته مع التجرد وعدم التحيّز، مع أنني لا أنسب ذلك الوصف إلى أعمالك. لكن هل ترى نفسك كعالم ينظر من خلال ميكروسكوب؟

- أنا لا أرى نفسي كعالِم. ذلك النزوع العقلي مجرد جزء من عملي. على سبيل المثال، عندما تشعر بهبّة هواء فأنت تعلم بأنك واقف في مسارها، وأنها آتية من مكان وذاهبة إلى مكان آخر، وأنت تشعر بها حين ترتطم بك. لكن هبّة الهواء تلك ما كان لها أن تجري وتتدفق من غير رحلتها، لو أني أخطأت في إدراك مسارها فعندئذ سوف أفقد واقع تلك الرحلة.

* هل ترى الفيديو الديجيتال بوصفه لوناً على لوحة الألوان، أم أنها وحدها ستفي بمرادك؟ هل مازلت ترغب في استخدام الفيلم؟

- الديجيتال إمكانية جديدة. أنا هنا أشبه بطفل فضولي لديه الكثير من الألعاب، وفي هذه اللحظة أحاول أن أكتشف هذه اللعبة وأرى ما يمكنني استخلاصه منها. لكن ذلك لا يعني أنني غير مطّلع على الألوان الأخرى على لوحة الألوان. إنها مجرد أداة واحدة أستخدمها في هذه اللحظة.

* ما أهمية الجمهور بالنسبة لأعمالك؟

- عندما أعمل، لا أفكر حقاً في الجمهور. لا أستطيع أن أفعل ذلك لأن عليّ أن أحلّ المعضلات الإبداعية للعمل. أعرف أني غير قادر على اختيار جمهوري. حين لا يكون هناك شيء، لا يكون هناك جمهور. ما إن ينتهي العمل حتى يأتي الجمهور. أحياناً أتصوّر سلفاً جمهوراً معيناً لفيلم معين، لكن ذلك الجمهور يغيب ما إن ينتهي تصوير الفيلم. في أحيان أخرى، أجد جمهوراً لم أكن أفكر فيه أبداً عندما باشرت في العمل. هكذا صرت أدرك أن من العبث التفكير في الجمهور أثناء تنفيذ الفيلم. في

الوقت نفسه، لا أستطيع إلا أن أتمنى الوصول إلى جمهور أكبر. لا أريد أن يُساء تفسير قولي بأن الجمهور ليس مهماً بالنسبة لي.

* هل لك أن تحدثنا قليلاً عن فيلمك "التقرير" (1977) الذي لم يُعرض ضمن التظاهرة؟

- هناك نسخة واحدة فقط من الفيلم، لأن النسخة السلبية احترقت. وتلك النسخة موجودة خارج إيران. اللون تغيّر إلى الأحمر. كان فيلمي الأول الذي يتحدث عن قضايا اجتماعية.

* إشارة جان-لوك جودار إلى أن "السينما تبدأ مع جريفيث وتنتهي مع كيارستمي"، إلى أين تأخذنا وتتركنا؟ هل هذه نهاية الأشياء؟ أم أن هذه "النهاية" تعني ولادة جديدة؟

- لا أعتقد أن جودار قال ذلك. لو فعلاً قال ذلك في موضع ما فأظن أنه سحب كلمته في موضع آخر. لقد قال عني: "أنا أحب فيلماً واحداً فقط من أفلام كيارستمي". وفي تعليق له مؤخراً قال: "كيارستمي يأخذ السينما في الاتجاه الخاطئ". في نقطة ما، كنت أبدو عظيماً في نظر جودار، الآن أنا في موقع الانحدار. لا ينبغي علينا أن نأخذ مثل هذه التعليقات بجديّة تامة. الأفلام التي تدوم يقررها الزمن. الأمر لا يتعلق بعدد المبيعات أو عدد الجوائز التي تحصل عليها أو ما تقدّره السوق من نجاح في هذه اللحظة. إنه الزمن. إذا ظل الفيلم في مكانة جيدة بعد ثلاثين سنة، فهو فيلم جيد. ضمن الأشهر القليلة الأولى من وجوده، يمكنك أن تعرف إذا الفيلم من النوعية الجيدة. بعد ثلاثين سنة يمكنك أن تقرر ما إذا كان لا يزال يمتلك المقدرة على الصمود والبقاء في حالة ممتازة. لقد شاهدت مؤخراً بعض أفلام مخرج كنت أحترمه في شبابي، ولم أستطع احتمالها. لم أحبها على الإطلاق.

* من هو هذا المخرج؟ وأية أفلام؟

- لا أستطيع أن أقول. هو يحمل اسماً كبيراً أخشى أن أذكره. من الخطورة أن أعلن اسمه.

يعرفون من أكون

(أجرت الحوار: ديبورا سولومون، ونشر في مارس 2007)

*عرض متحف الفن الحديث بنيويورك 32 فيلماً من إخراجك، ووصف إنجازاتك باعتبارك واحداً من أعظم المخرجين السينمائيين في زمننا. أعتقد أنك أقل شهرة في طهران..

- هناك لا أحد ينتقدني، لا أحد يشجعني. لا أحد له علاقة بي. أولئك الذين يحتاجون أن

يعرفوا من آكون، يعرفون من آكون.

* كصانع فيلم مستقل يعيش في مجتمع محكوم بثيوقراطية (حكومة دينية) قمعية، هل تتعرض لمضايقات مستمرة من قبل السلطات؟

- هم مهذبون جداً، لكنهم لا يسمحون لي بعرض أفلامي.

* إذا كانت أفلامك ممنوعة من العرض في إيران، فهل يعرف الإيرانيون شيئاً عنها؟

- بوسعهم شراء الأفلام المسجلة على أشرطة DVD في السوق السوداء.

* غريب أن ينظروا إلى أفلامك بوصفها هدّامة أو تخريبية في حين أنها فلسفية أكثر من كونها سياسية، كما تزخر – هذه الأفلام – بالمناظر الطبيعية الجميلة في المناطق الريفية.

فيلمي المفضّل هو "أين منزل الصديق؟" الذي فيه نتابع رحلة الصبي طوال الليل من أجل إعادة دفتر صديقه الذي أخذه بالخطأ..

-شخصياً، ليس لدي فيلم مفضّل. عندما أشاهد أفلامي المفضلة القديمة، أشعر بعد عشر دقائق بعدم قدرتي على تحمّل مشاهدتها. لا أعرف، هل أنا تغيّرت أم أن أفلامي شاخت.

* لم العديد من أفلامك تدور أحداثها في السيارات، وهذا ما نلاحظه أيضاً في فيلمك "طعم الكرز"، حيث نرى الرجل يقود سيارته عبر البلاد، طوال الفيلم، طالباً من الآخرين الغرباء أن يساعدوه في الانتحار، لكن دون جدوى؟

- السيارة هي غرفة شخصية، خصوصية، في حالة حركة. إنها الغرفة الوحيدة التي يستطيع المرء أن يجلس فيها وحده، ولا يضطر إلى الترفيه عن الضيوف. أنا أقضي الكثير من الوقت في السيارة. أحب السياقة. لو لم أكن مخرجاً سينمائياً، لفضّلت أن أصبح سائق شاحنة.

* بخلاف بعض الفنانين الإيرانيين الذين فروا من إيران، أنت آثرت البقاء.. لماذا قررت أن تلازم مكانك ولا تبرحه؟

- أنا أحب بيتي. المكان الوحيد الذي أستطيع أن أنام فيه جيداً، وبطمأنينة، حجرتي الخاصة في إيران.

* بجدية، كيف يتعامل الفنانون في إيران مع القيود التي تفرضها عليهم الحكومة؟

- إنها تجعلهم أكثر إبداعاً، لأن الفن هو الشيء الإيجابي الوحيد الذي يستطيعون استخراجه من حياتهم في إيران.

* ما رأيك في الرئيس أحمدي نجاد؟ هل تتفق مع سياساته؟

- أظن أنه لا يؤدي واجبه على نحو جيد. هو جاء إلى السلطة مع وعود بحل المشكلات الاقتصادية، الشيء الذي لم يفعله أبداً.

* كمسلم شيعي، هل أنت متديّن؟

- هذا سؤال شخصي جداً، لكن إذا ألححت، فسوف أجيب عنه. أنا لست متديناً من الناحية السياسية، لكنني مؤمن.

* الكثيرون منا، في الغرب، يشعرون بالارتباك والذهول إزاء كثافة وحدّة العنف بين الشيعة والسنّة في العراق، مع أنهم ينتمون إلى دين واحد..

- هذا النزاع، أو التضارب، ليس دينياً. إنها ليست حرباً عقائدية بل هي حرب اقتصادية. إنها نتيجة لعدم التكافؤ في توزيع المال بين طائفتين من المجتمع.

* كيف تموّل أفلامك، طالما أنها لا تحقق مردوداً في شباك التذاكر؟

- أنا أموّل أفلامي من خلال بيعي للصور الفوتوغرافية. كان لدي عرض في معرض أندريا روسين بنيويورك في العام 2000، لكن العقوبات الاقتصادية التي فرضتها الولايات المتحدة حالت دون استمرار التبادل التجاري.

* هل كان صعباً حصولك على تأشيرة (فيزا) من الحكومة الأمريكية للقيام بهذه الرحلة؟

- كانوا لطفاء جداً معي، فقد منحوني التأشيرة، لكن حين وصلت إلى مطار كنيدي، أجروا معي مقابلة لساعتين ونصف الساعة.

* الحكومة الأمريكية أجرت معك مقابلة؟

- ليس بالطريقة التي تفعلونها أنتم.. العاملون في الصحافة. إنها فقط لجعلك تدرك بأنهم يراقبونك. لقد سألوني: كم عمر والدتك؟ كم عمر والدك؟ أين تقيم؟ وقد أجبت بسرور عن كل الأسئلة..

* كم تبلغ والدتك من العمر؟

- عمرها 105 سنوات.. هي سعيدة جداً، مرتاحة البال تماماً.

* ما رأيها في أفلامك؟

- تستغرق في النوم أثناء مشاهدتها.

* هل دوماَ ترتدي النظارات الشمسية؟

- أنزعها عندما أستحم.

بين الصور واللهب

(أجرى الحوار كارستن مينيش، ونشر في موقع Subtitles to Cinema، أغسطس 2007)

شارك كيارستمي في "مهرجان أفلام من الجنوب" في النرويج. في الفترة نفسها، صدرت له ترجمة باللغة النرويجية لمجموعة من أشعاره، كما أقيم معرض له خاص بالصور الفوتوغرافية.

في متحف ستينيرسن بأوسلو، وبين جدران مكسوة بصوره الفوتوغرافية، المأخوذة بالأسود والأبيض، دار هذا الحوار بيننا.

رجل حليم، صبور، دقيق، وقليل الكلام. في الستين من عمره. نظارته الشمسية ملتصقة بعينيه، توحي بأنها كانت معه منذ زمن طويل.

وما الذي يتحدث عنه في هذه اللحظة؟

أن يكون وحيداً. أن يعمل في عزلة، دون أي تدخّل من أحد.

- كاميرا الفيديو قد حرّرت الفنان السينمائي. الآن، نحن لم نعد واقعين في شرك الميزانيات الضخمة والطاقم الكبير من الفنيين حين نكون على وشك تحقيق فيلم ما. ينبغي على الفنان أن يكون، في الأغلب، وحيداً مع أدواته: الكاميرا والممثلين، أو الأشياء.

* في فيلم "خمسة"، ثمة مشهد مميّز: قطعة من الخشب مرمية على الشاطئ. الأمواج تأتي لتدفعها برفق إلى أعلى وإلى أسفل على الرمل لبضع دقائق، إلى أن تنكسر فتبقى القطعة الصغيرة على الشاطئ بينما الكبيرة تنجرف مع المياه وتطفو هناك.

ثمة مشاهد مماثلة في العديد من صور كيارستمي الفوتوغرافية. موضوعات من الطبيعة والتي تلمّح إلى ما يريد أن يقوله عنا عن البشر. الشجرة التي تقف وحدها، منفصلة عن مجموعة من الأشجار التي تنتصب معاً مثل جنود.

- بالنسبة لي، الطبيعة تمثّل هروباً من الحياة اليومية، الحياة السياسية، المجتمع وحياة المدينة.

* سألته إن كانت المخاوف تنتابه كلما أقدم على تحقيق فيلم. وما الشيء الذي يخيفه؟

- العمل الجماعي هو الذي يشكّل خطورة. من الجيد أن تكون ضمن جماعة من الناس، لكن في الوقت نفسه هذا يشكّل خطورة. ليس من الصالح والمفيد أن تمتلك الجماعة الفكرة نفسها، وطريقة التفكير نفسها.

عندما تكون ضمن مجموعة، بوسع القائد أن ينقلك بعيداً، أن ينفيك. لهذا السبب الفردانية هي هامة جداً، خصوصاً للفنان. إذا كنت أحقق الفيلم وأنا محاط بمئة شخص، فإن العمل سوف لن ينفّذ بشكل جيد وسلس. كل شخص يجب أن يُدفع له أجره، وعندئذ لن تكون هذه فكرتي التي نعمل عليها، بل فكرة المنتج. الرسام يقدر أن يقول: هذا عملي. كذلك المصور الفوتوغرافي. لكن إذا اشتغل المخرج على فيلم ذي ميزانية ضخمة، فسوف لن يقدر أن يزعم بأن هذا فيلمه.

* في أعمالك أنت تمزج تقنيات الفيلم الدرامي والوثائقي، وتعمل كثيراً مع ممثلين هواة. هل بهذه الطريقة أنت تأسر الواقع على نحو أفضل؟

- ما هو الواقع؟ أظن أن أصول ومنابت أي فيلم درامي لابد وأن يكون شيئاً واقعياً. الفيلم الوثائقي لا يوجد. في اللحظة التي يقوم فيها المخرج بحركة بسيطة واحدة بالكاميرا، أو يربط معاً قصاصات مختلفة، فإنه يقوم بعملية انتقاء، سواء أكان يحمل صفة "الدرامي" أو "الوثائقي".

* كيارستمي نفسه مهتم بتذكير الجمهور بأنهم يشاهدون فيلماً أكثر من جعلهم يظنون أن ما يحدث على الشاشة هو شيء حقيقي.

- صانع الفيلم ينبغي أن يكون واعياً بشأن مسؤولياته. أنا دائماً أرغب في تذكير الجمهور أنهم يشاهدون فيلماً. إنه أمر خطر جداً جعل الجمهور يستغرقون عاطفياً أكثر مما ينبغي ومما يحتاجونه من مشاركة. في ظلمة صالة السينما، الناس يكونون أكثر براءة. الظلمة تجعلهم يشعرون بأن كل شيء هو أكثر قرباً وأكثر قوة. لهذا السبب لا ينبغي حتى أن نجعلهم عاطفيين بإفراط: الناس بحاجة لأن يفكروا عندما يشاهدون فيلماً لا أن يُسلب منهم رشدهم.

* كيف تحرز هذا الشيء؟

- أنا أصنع نصف فيلم. والفيلم لا يكتمل إلا عند التقائه بكل متفرج.

* الصلة بين الصور واللهب في إيران هي مركّبة ومؤلمة. مع اندلاع الثورة الإسلامية في نهاية السبعينيات، كانت النيران المشتعلة في صالات السينما تعطي معنى رمزياً. ابتدأ هذا مع إحراق سينما ريكس في مدينة عبدان في العشرين من أغسطس 1978، حيث مات في الحادث حوالي 430 شخصاً. في العام التالي، دمرت الحرائق 180 صالة سينما في المدن الإيرانية.

- الثورة أثّرت في حياتنا على كل المستويات وفي كل المجالات. عندما أحرقت

صالة السينما بعبدان، لم أكن أفكر في الأفلام. كنت مهتماَ أكثر بمصير أمة بأكملها فيما تحترق. لم أكن أكترث بصالات السينما في ذلك اليوم، بل بالشعب وما يحدث لهم.

* قوانين الرقابة، بعد الثورة، صارت أكثر صرامة. ثمة خطوط حمر لا يُسمح بتجاوزها.

- في طهران، لم يعد ممكناً عرض المجموعة الكاملة من أعمالي – من أفلام وصور وأشعار – مثلما يحدث هنا. يؤسفني جداً أن لا يتمكن الجمهور الإيراني من مشاهدة أفلامي علناً.

* هل تشعر بالقوة عندما تحقق فيلماً؟

- لم تسأل عن هذا؟ أشعر بسعادة بالغة حين أقوم بأسر اللحظة بالكاميرا.. لكن ذلك لا يمنحني أي إحساس بالقوة. إنه أشبه بالتنفس. عندما تتنفس، لا تتوقع شيئاً خاصاً واستثنائياً.. فقط تحتاج أن تتنفس. أعتقد أن الفنان يحتاج أن يخلق شيئاً، تماماً مثلما يحتاج أن يستنشق الهواء.

أن تشاهد من خلال ثقب الباب

(أجرى الحوار: أرسلان محمد، ونشر في Front Line بتاريخ 5 يناير 2009)

* فيلمك "شيرين" منفّذ بأسلوب غير اعتيادي تماماً في صنع الأفلام: بالتركيز على الوجوه فحسب..

- إنه فيلم صعب جداً ويتطلب الكثير من الصبر والاحتمال. كانت هناك ردود فعل مختلفة من الجمهور.. البعض أحب الفيلم، والبعض الآخر لم يعجبه.

* هناك الكثير من التحليل لأعمالك من مختلف أنحاء العالم، العديد من التأويلات المختلفة. كيف تشعر إزاء هذا الكم الهائل من التحليل، وإلى أي مدى تجد هذه الملاحظات صحيحة أو دقيقة؟

- منذ فيلمي الأول، كان تركيزي وطموحي أن لا أروي شيئاً، أن لا أحكي قصةً. أردت أن أعرض شيئاً، أردت من المتفرجين أن يخلقوا قصصهم الخاصة من الصور التي أخلقها ويشاهدونها على الشاشة. وفي "شيرين" أظن أنني وصلت إلى الحد الأقصى في هذا النوع من المواقف تجاه الفن. في الواقع، أنا وضعت رواية القصة خارج الإطار الرئيسي لما هو حادث حقاً وما تستطيع أن تشاهده هو قصتك الخاصة، المرئية على وجه الممثلة التي تنظر إليها. بالتالي، يكون لديك العديد من القصص المختلفة، العديد من القصص المركّبة، وأنت تعرف القصة لكن مع ذلك لا تعرفها. بإمكانك أن تخمّن القصة بمجرد النظر إليهن، دون أن تعرف بالضبط ما يقلنه. ذلك يترك الكثير من المساحة للمتفرج لينظر إليها. أنا لا أروي لك القصة، لكنها موجودة هناك كي تكتشفها. تلك هي فكرتي عن فن السينما. في الحقيقة، أحب أن يُعرض فيلم "شيرين" بلا صوت، لأنه يصلح لتطبيق فكرتي، مع أن القصة مروية خارج الكادر. ما تسمعه لا علاقة له بما تشاهده. إن فيلم "شيرين" هو التتمة المنطقية لفيلم "خمسة". تلك الوجوه تبدو كما لو تنظر إلى الطبيعة، كما لو تنظر إلى البحر، أو أي منظر طبيعي آخر. عندما تنظر إلى تلك الوجوه، فإنك ترى استمراراً للطبيعة، والتعبير يكون طبيعياً. لذلك، بالنسبة لي، هذا الفيلم خطوة منطقية بعد "خمسة".

* بالتالي هذا يعادل التدفق الطبيعي للعاطفة في الوجه البشري مع حركات في العالم الطبيعي، الأشجار، البحار، الخ..

- نعم، بالضبط. هناك أمر آخر أحتاج أن أذكره، وهو العلاقة بين التصوير السينمائي والتصوير الفوتوغرافي.. التقاط الصورة هو تجميد للّحظة، انتزاع للقصة منها. قلت من قبل، في حديثي عن التصوير الفوتوغرافي، إنني أحببت التصوير لأنه لا يرغمني على سرد قصة. أنا أفهم أن الجمهور الكسول الذي اعتاد على الأعمال الجاهزة

الصنع، الجاهزة للاستعمال، لن يتقبل بسهولة اقتراح شيء مختلف، هو بسيط بالنسبة لي لكنه معقد من منظورهم. هم كسولون أكثر مما ينبغي لاكتشاف ما يجري أمامهم. إني أعرض لهم الطبيعة فحسب وأطلب منهم أن يفهموها كما هي، غير أنهم يجدون صعوبة في هذا، غالبيتهم يمضون إلى الاتجاه الآخر. أنا أفهم هذا، أحترم هذا، وربما أجد عدداً قليلاً من المتفرجين، لكن سيكون هذا كافياً لي.

* لم هذا الموقف، في رأيك؟

- الخلل يتعلق بوظيفة ونظرية السينما في الوقت الحاضر. الناس يتوقعون الترفيه من السينما، يتوقعون الشيء نفسه الذي يحصلون عليه في البيت بينما يتفرجون على التلفزيون وهم يتناولون العشاء. حتى عندما يرغبون في التعبير عن شيء جيد، يقولون: "لم أشعر بالساعتين اللتين مرّتا عليّ". هم بالأحرى يرغبون في قتل الوقت. لابد أن تكون للسينما وظيفة أخرى، هي ليست مسلسلاً تلفزيونياً تشاهده على العشاء.

* تعتقد أن الكثير من السينما الحديثة أشبه بمحلات ماكدونالدز للوجبات السريعة، من النوع الاستهلاكي، كنقيض للحرفة الفكرية؟

- لا يمكنك أن تتنافس مع ماكدونالدز. لقد قرأت اليوم مقالة عن فيلم "شيرين" يقول فيها الناقد: "أنا لا أفهم حقاً ما يريد أن يقوله، إنه فيلم معقّد، بل إني لم أحبه، لكن من المؤكد أنه يقول شيئاً. لنمنحه وقتاً ونرى فعلاً ما يريد أن يقوله، قد نفهم وقتذاك ما يقوله. أنا متأكد أن لديه شيئاً ليقوله".

الكل يعلم أنني عادةً لا أكون صبوراً بما يكفي لأجلس وأشاهد أحد أفلامي من البداية إلى النهاية. لكن في حالة "شيرين" فقد شاهدته ثلاثين مرّة، وهذا بسبب عدم احتوائه لقصة ما. إنه أشبه بمشاهدة شيء يحدث من خلال ثقب المفتاح. وعليك هنا أن تفعل الشيء ذاته: أن تنحني وتشاهد من خلال ثقب المفتاح. في هذا الفيلم، في كل مرة أرى واحدة تطرف عينها، أجد ذلك أشبه باكتشاف جديد. في كل مرة أشاهد الفيلم، أشعر أني أرى شيئاً جديداً. إنها قصة ناقصة، غير مكتملة، وفي كل مرة تعرضها، تجد دائماً شيئاً جديداً، شيئاً يحدث فيه.

* هذا الفيلم يمثّل نهاية دائرة. العديد من أفلامك السابقة تبدو وكأنها تنبت من بعضها البعض.. بزرة فكرة ستكون في فيلم ما ثم يتم سبرها واستكشافها في المرة التالية. لذا، من "شيرين"، إلى أين ستذهب؟

- في مكان ما في إيران، هناك احتفال بعرس ما. كل واحدة تغطي وجهها، حتى العروس، وطوال الاحتفال لا يكشفن عن وجوههن، حتى للكاميرا التي تصوّر. المصوّر يقول للعروس: "هذه ليست مشكلتي، لكن بعد عشرين سنة سوف ترغبين في معرفة كيف يبدو شكلك اليوم. لذلك سوف أغادر المكان بعد أن أضع الكاميرا

في وضع استعداد للتصوير، وأنتِ قفي هنا مع زوجك حتى تسمعا تكة الكاميرا. سيكون لديك على الأقل تذكاراً للعرس". هكذا هو يغادر، لكن الاثنين لا يعرفان شيئاً عن الكاميرا، ونحن نشاهد الفيلم ونرى كادراً فارغاً، هما ليسا في الكادر، هما خارجه. ويتكوّن لديك إحساس أن الاثنين في مكان ما قرب الكادر. لذا أنت تتابع القصة دون أن تراها. وأنا أشعر بإنهاك شديد من عرض كل شيء. كل شيء معروض علينا طوال الوقت. لقد سئمت من عرض كل شيء، في كل مكان. الصور، هي في النهاية أشبه بحالة تلصصية.

* هل تفضّل إعطاء المتفرج الحيّز والحرية للتوصّل إلى تفسيره الخاص؟

- أريد من المتفرجين أن يكونوا فعالين. عندما يحلّ جار جديد فإن كل شخص من هذا البيت يعرف ما يجري. لماذا ينبغي عليّ أن أكون الشخص الذي يشرح ويفسّر كل شيء! الناس هم عادةً خلاقون، ولا أعرف لماذا عندما يجلسون في صالة السينما يتعيّن علينا نحن أن نعطيهم كل شيء، كل تفصيلة. بإمكانهم أن يخلقوا لأنفسهم.

سؤالي هو: لماذا يعترض البعض على الفيلم (شيرين)؟ إنه أشبه بالذهاب إلى معرض تشكيلي، ومشاهدة الكثير من البورتريهات، اللوحة تلو الأخرى. لكن بدلاً من التجول وأنت تعتذر عندما تدوس على قدم شخص ما، فإنك تجلس في الصالة والصور تتوالى أمامك. لماذا نحاول دائماً تعريف السينما على نحو منفصل عن التصوير الفوتوغرافي والموسيقى مع أنها مترابطة، متصلة ببعضها، متمازجة ومتحابكة فيما بينها؟ لم نميل إلى تحديد وتعيين الأشياء؟ إذا كانت الحالة كذلك، فإن الشخص الذي يحب السينما لا ينبغي أن يرتاد معرضاً تشكيلياً، أو العكس.

البعض يقول هذه ليست سينما، هذا تركيب (installation)! ليكن.. إذن شاهده كما لو تشاهد عملاً تركيبياً. لم تتعصّب وتقول: لا أستطيع أن أشاهد هذا لأنه ليس سينما؟ استمتع بما ترى.

* الناس عندما يشاهدون عملاً غير مألوف، لم يعتادوا عليه بعد، فإنهم يحتاجون إلى بنية، هيكل، سياق ضمنه يحاولون فهم ما يشاهدونه..

- إنهم يشعرون بأن الفنان احتال عليهم.. لقد وعدهم بأن يعرض لهم فيلماً لكنه قدّم لهم شيئاً آخر.. ويعتبرون هذا غشاً واحتيالاً.. أظن أنهم كسولون.

كتحديقة طفل في المهد

أجرت الحوار خاطره خودائي، ونشر في موقع Off screen, volume 13, issue 1, march 2009

* كيف خطر لك أن تحقق فيلماً عن قصة حب بين خسرو وشيرين وفرهاد، كتبها الشاعر الإيراني الكبير نظامي جانجفي؟

- إنها استجابة لإغواء قديم، قديم جداً، يعود تاريخه إلى الأيام التي أصبحت فيها مخرجاً. الأمر كله يتعلق بمراقبتي للجمهور. أعتقد أن جذره يكمن في حقيقة أن، في غياب الجمهور، لا يمكن للإنتاج أن يُدعى إنتاجا يوجد بذاته وعلى نحو مستقل. هذا لا يعني أني أريد تملّق الجمهور، فأنا لا أسعى إلى رفع مكانة الجمهور على حساب العمل. ما أعنيه هو أن في اللحظة التي يتأثر الجمهور بالفيلم، ينحصر الخلق في تلك اللحظة المحددة لا الفيلم نفسه. ليس هناك ما يسمى فيلماً قبل أن يدور جهاز العرض (البروجكتور) وبعد أن تنطفئ أضواء الصالة. الفيلم الذي يتألف من أطر (كادرات) عديدة موضوعة في علبة، أو تعمل بنظام رقمي (ديجيتال).. الخ، هو لا يشبه لوحة أو تمثالاً ليحثنا على التفكير فيه ككتلة أو هوية. أعتقد أن هوية الشاشة الفضية تتوقف على الجمهور، في اللحظة التي ترى فيها جمهورها. إذن الإنتاج يتشكّل لحظة رؤيتنا للجمهور. بتعبير آخر، في مفصل معين يصبح الجمهور والفيلم شيئاً واحداً.

أعتقد أن هذا العمل يُظهر فيلمين. أعني، أننا لا ننظر إلى الإنتاج في المجرّد، بل بالأحرى ننظر إلى تأثيره على الجمهور. هذه ظاهرة قديمة جداً، جلية في بعض الأفلام الأخرى التي أخرجتها. على سبيل المثال، في فيلم "عبر أشجار الزيتون"، في لحظة نشوب جدال بين مساعدة المخرج وحسين مع عامل البناء الذي أسقط القرميد، نحن نرى الاختناق المروري دون أن نراه فعلاً. أعنى على وجوههم نرى الجو بأسره من غير رؤية الازدحام الفعلي. إنها الحالة نفسها في عدد من نتاجاتي الأخيرة. إننا نشاهد الفيلم من خلال التأثير الذي يمارسه على الأفراد الذين يشاهدون الفيلم.

كان لديّ شعور جذري جداً وأردت أن أراقب الجمهور سراً. بالنسبة لي، مراقبة الجمهور أكثر إثارة للاهتمام من أي شيء آخر. هذا شعور قديم جداً. لا علاقة له بالإخراج. إنها تحديقة جسورة، عميقة.. تشبه تحديقة الأطفال في مهودهم، تحديقة مباشرة تماماً.

ثمة لحظات في هذا الفيلم والتي هي مثل هبة لي. إنها نعمة أن تكون قادراً على

النظر إلى شخص ما عن قرب شديد لتكشف عن المشاعر على وجهه.

* أي موقع يحتل "شيرين" في قائمة أعمالك السينمائية، خصوصاً وأن إنتاجك أصبح متقشفاً أكثر؟

- كل عمل فني هو تتمة أو متابعة لأعمال سابقة، لكنني لا أقصد أن أجعلها متقشفة لأن ليس من مسؤوليتي أن ألخّص إنتاجاً إلى هذا الحد.

* لكن هكذا يحدث الأمر. أنت مرّة ذكرت ما قاله ناقد عن فيلم "شيرين" باعتباره من أكثر أفلامك راديكالية في ما يتعلق بأخذ كل شيء خارج الكادر..

- ذلك لأني أحب البساطة. على سبيل المثال، في الكتب التي أشتغل عليها الآن، منها كتاب الرومي "ديوان الشمس"، قمت باختيار قصائد هي أقرب إلى المحادثات اليومية واللغة الحديثة البسيطة. لم أختر القصائد التي تحتوي على كلمات صعبة جداً، رغم أن بعضها عظيمة بسبب الإيقاع والغنائية.

* الآن وقد انتهيت من الفيلم، كيف تجده وأنت تشاهده؟

- حقاً أحب هذا الفيلم كثيراً، لعدد من الأسباب. قبل كل شيء، الكاميرا ثابتة. وبسبب الاعتماد على اللقطة القريبة، بالمعنى الخاص للكلمة.. وإلا فإنني عادةً أميل إلى اللقطات الطويلة، المديدة. بوسع المرء أن يرى ذهنية الأفراد في اللقطات القريبة.

* لم اخترت عناصر نسائية فقط لفيلمك؟

- لأن النساء أكثر جمالاً، أكثر تعقيداً وحسّية. المزيج المركّب من هذه الخاصيات الثلاث يجعلهن مرشحات مثاليات للأفلام وللنظر. من أجل الكشف عن استبصار في مثل هذا التعقيد، ليس من وسيلة أخرى غير المشاهدة، والتي هي الخطوة الأولى في طريق البحث. فضلاً عن ذلك، النساء عاطفيات أكثر. الوقوع في الحب هو جزء من التعريف الخاص بهن.

* حدّثنا عن الفيلم ونصه السينمائي..

- القصة لم تكن مهمة بالنسبة لي. أعني، أنا لم أعلّق آمالي على القصة. فقط فكرت في جعلهن يشاهدن فيلماً ميلودرامياً، لكنني لم أكن متأكداً أي فيلم سيكون. خلال سير الإنتاج صادفت أشياء وجدتها ملائمة ومتجانسة. الشاعر نظامي، الذي عاش قبل ثمانية قرون تقريباً، لم يكن قادراً على خلق الدراما فحسب، وهو الذي تتسم أعماله بمقومات درامية تضاهي في الجودة أعمال شكسبير، بل أيضاً يمتلك فهماً جيداً للمرأة. الصورة التي خلقها للنساء هي إيجابية جداً: لقد صوّر النساء ككائنات مؤهلة، كفؤة، معتمدة على نفسها. مثل هذه الشخصية من النادر رؤيتها

حتى في الوقت الحاضر.

مع أن "شيرين" يحافظ على كل المقوّمات الأنثوية، المعقّدة، للنساء، إلا أنه يتكشّف عن عمل قوي جداً. لقد خلق لنا نظامي لوحة عظيمة عن المثلث الغرامي. مثلث جانب منه يُظهر الملك، وآخر يُظهر مهندساً معمارياً وبارعاً في الرياضيات، صانع تماثيل، أو شخصاً قوي البنية قادراً على كسب ثقة النساء. أعتقد أن كليهما مثاليان بالنسبة للنساء. القصة تدور حول المثلث الغرامي (عشق رجلين لامرأة واحدة).

* ما هي الاستجابة التي تتوقع من فيلمك أن يثيرها؟

- لا أقدر أن أخمّن. ثمة من سوف يقول "الأمر لا يهمني على الإطلاق".. هذا القول كليشيه (صيغة مبتذلة) تماماً لأن الكثير من المخرجين بدأوا في استخدام هذا التعبير بعد تجربة وجيزة جداً في صنع الأفلام.

واقع أنني لم أنبس بتلك الجملة طوال سنوات يجعلني أشعر بالطمأنينة أو الراحة في قولها الآن. أنا لا أزعم بأني لا أهتم في ما إذا أحب الجمهور الفيلم أو لم يعجبه. ما أقوله هو أن عدم إعجابهم بالفيلم سوف لن يؤثر في مشاعري بشأن العمل. أعتقد أنني قد أجبت عن هذا السؤال دون أن أجيب عليه، بمشاهدة الفيلم مرات عديدة.. في حين أنني أبداً لا أشاهد أفلامي مرة أخرى. في الواقع، فيلمي "لقطة قريبة" كان استثناءً، فقد شاهدته ثلاث أو أربع مرات.

فيلمي هذا "شيرين" قابل للكثير من السبر والاستكشاف. لهذا السبب عندما أشاهده مرة أخرى أكتشف شيئاً جديداً يغريني على مشاهدته من جديد.

* هل تتفق مع الرأي القائل بأن هذا الفيلم متقدّم على زمنه أو هو مختلف جداً؟

- نعم، أعتقد أنه مختلف جداً، خصوصاً الآن، حيث الشيء يُعرض المرة تلو الأخرى. عدم عرضه هو نوع من الاعتراض، اعتراض على كمية ما يُعرض. الأفلام البورنوغرافية ليست فقط تمثيلاً للإباحية. عندما تعرض الشاشة عملية جراحية للقلب، فإن ذلك يعد بورنوغرافيا. مشاهدة أشياء ليس من المفترض مشاهدتها هي عملية تقترب من تجربة البورنوغرافيا.

ربما هي وسيلة للاعتراض، رد فعل تجاه الأفلام التي تعرض كل شيء. شخص شاهد الفيلم قال لي: عندما كنت أشاهد الفيلم، أردت فحسب أن أرى الأشياء التي هنّ يشاهدنها.

وأنا سألت نفسي: هل أرغب في رؤية ما هنّ يشاهدن؟ الإجابة كانت: لا، أبداً.

لقد رأيت تلك المشاهد المرة تلو الأخرى: خيول تظهر على الشاشة وتصهل. مواقع

مبنية وفق تصورات غير صلبة ومتينة، تعكس حياة عاشها الإنسان قبل سبعة آلاف سنة. قطع الديكور هذه تكشف باستمرار طبيعتها الجوفاء.

* عندما نستمع إلى قصة ما فإننا، بطبيعة الحال، نخلق صورة في خيالنا. لكن في هذا الفيلم هناك صور ننظر إليها. ما الذي تعتقده بشأن حقيقة أن في "شيرين" نحن لا نرى صوراً مرتبطة بالقصة التي نسمعها؟

- هل تقصدين أني أكبح خيالك؟

* نحن تعودنا أن نتخيل ما نسمعه.. كمثال، القصة التي تُذاع عبر الراديو..

- تقصدين عندما أنظر إلى وجه شخص ما، لا أكون حراً كما الحال عندما أستمع إلى الراديو لأطلق سراح مخيلتي؟

* بالضبط.. وهذا شيء لم يتعود عليه الإنسان ضمن الظروف الطبيعية..

- لا. هذا ليس عملاً إذاعياً. مع أنك حرّة في تخيّل ما تشائين، إلا أنه يتعيّن عليك أن تشاهدي ما أعرضه أنا. في الحقيقة، هو مركّب من الحرية والقيد معاً. أنا أقترح عليك أن تشاهدي عالماً آخر والذي هو أكثر جاذبية من القصة. أعتقد لو حاولت أن تصرفي القصة من ذهنك، فسوف تصادفين شيئاً جديداً.. سوف تصادفين السينما نفسها. في الواقع، أنا أقترح أن تصرفي القصة من ذهنك وتُبقي عينيك مفتوحتين على الشاشة.

شيرين.. إيفاء لديْن قديم

(أجرى الحوار جوف أندرو.. المصدر: Time Out London, 2010)

كيارستمي، الذي يعتبره الكثيرون واحداً من أكثر السينمائيين أهميةً في العالم، قدّم على مدى أكثر من أربعين سنة عدداً من الأفلام البارزة التي تبحث في المعضلات الأخلاقية والفكرية في عالم اليوم، والتي أيضاً تستجوب أو تطرح أسئلة بشأن مقدرة السينما على قول الحقيقة، وعن دور السينمائي.

بفيلمه "شيرين" يتابع كيارستمي المنحى التجريبي، التقشفي، مختاراً قصيدة فارسية تعود إلى القرن الثاني عشر والتي ستكون أساساً لاستكشاف الطبقات العاطفية المختلفة، من خلال رصد وجوه 113 ممثلة، من بينها وجه الممثلة الفرنسية جولييت بينوش، في لقطة قريبة ثابتة ومديدة.

منذ عرض الفيلم في مهرجان فينيسيا، العام الماضي، والنقاد منقسمون حوله: بعضهم يراه كتأمل قيّم في الوهم (أو الإيهام) السينمائي، والبعض الآخر يرفضه بوصفه مجرد عبث فكري، لا هدف له ويستغرق وقتاً طويلاً.

* كيف خطرت لك فكرة "شيرين"؟

- الفكرة خطرت لي وأنا أشاهد أحد الأفلام. يحدث كثيراً في صالة السينما أن أتفرج على فيلم بعين واحدة موجهة إلى الشاشة، بينما العين الأخرى موجهة نحو الشخص الجالس إلى جواري. أفعل ذلك أيضاً عندما أكون مع أصدقاء نتفرج على مباراة في كرة القدم معروضة في التلفزيون.. مع فارق واحد: في حالة المباراة، تكون العينان موجهتين نحو أصدقائي المتفرجين (بسبب عدم اهتمامي بكرة القدم.. أعترف هنا أني غير مولع بهذه اللعبة).

أنا أسلّم نفسي طواعية إلى الفضول وحب الاستطلاع، لكنه الفضول المستمد من أهمية الجمهور نفسه. لكن أليست الحالة مشابهة لعملية صنع الفيلم من البداية إلى النهاية.. أن المرء متفرج على فيلمه الخاص؟ لهذا السبب أنا لبّيت أخيراً دعوتي الخاصة وحققت فيلماً عن "تحديقة" المشاهدين.

* لماذا ركّزت كاميرتك فقط على النساء في الصالة؟

- قصة "شيرين" هي واحدة من قصص الحب الأولى التي تعتمد على الثالوث الغرامي (أن يحب رجلان المرأة نفسها) والمدوّنة في الأدب الفارسي القديم، كما أن الراوية هنا امرأة تتحدث إلى نساء أخريات. لذلك فكرت أن الدائرة ستكون

ناقصة، غير مكتملة، لو أن الذين يتفرجون على القصة ليسوا من النساء. بالطبع أنت ترى رجالاً، لكن فقط في الخلفية.. تماماً كما هو دورهم في القصة نفسها.

* هل صورت الفيلم في صالة سينما؟

- في الواقع، صوّرت الممثلات وهن جالسات في حجرة داخل بيتي. لم يجتمعن معاً هناك في وقت واحد. علاوةً على ذلك، هن لم يكن يتفرجن على فيلم ما أو حتى يستمعن إلى تسجيل صوتي. في الحقيقة، كن ينظرن فحسب إلى ورقة رسمت عليها صورة امرأة ورجل، وطلبت من كل ممثلة أن تفكر أو تتذكر قصة حب خاصة عاشتها يوماً ما. بعد التصوير، ركّبنا التسجيل الصوتي من لا شيء. بعد ذلك اشتغلنا على الصوت والصورة معاً، مستخدمين الصوت كأساس لجمع الشريط الذي صورناه. المونتاج استغرق أربعة شهور. جمع وتصنيف التسجيل الصوتي استغرق الفترة نفسها التي يستغرقها الفيلم الدرامي العادي.

* لماذا أشركت هذه المرّة ممثلات محترفات؟

- كان ذلك ديْناً أخلاقياً شعرت بأني مدين به لممثلات إيران المحترفات، بما أنني لم أشركهن من قبل في أفلامي. وهو أيضاً ديْن أنا مدين به لنفسي، فقد حرمت نفسي من مظهريْن هامين وفاتنين من مظاهر السينما: ليس فقط الجمال بل كذلك التعقيد الذي تجده في النساء. في الحقيقة، حتى الآن لا أعرف ما إذا هؤلاء الممثلات كن يؤدين دوراً أم أننا استنبطنا ردَ فعل حقيقي وصادق منهن.

* كيف حدث أن شاركت جولييت بينوش مع الأخريات؟

- في إحدى مراحل تصوير الفيلم، تصادف أن حلّت جولييت بينوش ضيفة عندي في طهران، وبطبيعة الحال زارتني في الموقع، وذلك لم يكن صعباً بما أن الموقع عبارة عن حجرة في بيتي. في بادرة مذهلة من السخاء، هي اقترحت أن تكون واحدة من النساء في الفيلم، رغم أنها كانت متعبة من السفر في الليلة السابقة. هي جلست فحسب هناك، دون أن تضع مكياجاً، وصورناها.. هكذا ببساطة. قلت لها بأني لا أستطيع أن أدفع أجراً لها، لكن وعدت بألا أستغل اسمها لأغراض إعلانية أو دعائية. غير أنها، مرة أخرى بسخاء عظيم، شاركت مسرورةً في جلسة تصوير تذكارية مع الممثلات الإيرانيات.

أن تكون في لجنة التحكيم

(أجرى الحوار علي نور موسوي، ونشر في Film International Quarterly، خريف 2009، أثناء تواجده في أبو ظبي رئيساً للجنة تحكيم مهرجان الشرق الأوسط الدولي

* هذه ليست المرة الأولى التي ترأس فيها لجنة التحكيم في مهرجان سينمائي. ما هي النصيحة التي توجهها عادةً إلى أعضاء لجنة التحكيم؟

- نعم، هي ليست المرة الأولى.. مع أنني دوماً أتمنى أن تكون المشاركة الأخيرة. إنها مهمة مركّبة وشاقة جداً. أول مشاركة لي في لجنة التحكيم كانت في مهرجان لوكارنو سنة 1993، وفي العامين الأخيرين لم أوافق على المشاركة في أي لجنة تحكيم، حتى دعاني الصديق بيتر سكارليت لأكون رئيساً للجنة تحكيم مهرجان الشرق الأوسط.

عادةً أنا أتجنب إعطاء حكم ما على عمل فني. وفي كل مرة أتوصل إلى استنتاج بأنها مهمة صعبة جداً. وهي صعبة خصوصاً للجنة يأتي أفرادها من أجزاء متعددة ومتباينة من العالم، كل منهم يحمل ثقافة ولغة ورؤية مختلفة. ومع أننا جميعاً ننتمي إلى عائلة واحدة هي السينما، إلا أن لدى كل واحد منا نظرة ورؤية مختلفة، وإنها لمهمة صعبة ومعقدة جداً التوصل إلى قرار نهائي عادل نسبياً.

في كل مرة، بعد أن ننجز عملنا، أشعر بضيق شديد وتعاسة بالغة. وهذا ليس شعوري الخاص، بل ينطبق على كل عضو في اللجنة. اختياراتنا المفضلة لا تكون دائماً ضمن النتيجة النهائية. بدلاً من ذلك فإن ما يقرّر مصير كل فيلم هو نوع من الاتفاق الجماعي. لو أنك غيّرت تركيبة اللجنة، وجلبت أعضاءً آخرين، فإن مصير الأفلام أيضاً سوف يتغيّر. إذاً، كيف نستطيع الزعم بأن فيلماً ما هو اختيار المهرجان؟ لهذا السبب رفضت مراراً ولفترة طويلة أن أشارك في لجان التحكيم.

ما قلته لأعضاء لجنة التحكيم في لقائنا الأول، وهذا ما أقوله دوماً، هو إننا نشارك في عمل جائر، غير منصف، وغير حقيقي. لقد باشرنا عملاً والذي يمكن أن يشمل الكثير من الأخطاء. لذا لا ينبغي أن نصر على أخطائنا، بل عوضاً عن ذلك، علينا أن ننشد الاتفاق والفهم.

في تجربتي الثانية كعضو في لجنة تحكيم المهرجان، كان هناك الكثير من الجدال والنزاع حول أفضل أول فيلم وثاني فيلم. تناقشنا في هذا الأمر حتى طلوع الفجر دون أن نتوصل إلى اتفاق. وكنتيجة لهذا الصراع بين ذواتٍ شخصيةٍ، الفيلم الذي ما كان من المفترض أن يفوز بجائزة، حاز على جائزة أفضل فيلم، بينما تم – ببساطة - تجاهل الفيلمين المرشحين للجائزتين الأولى والثانية. عندما أعلنت النتيجة، كل

واحد من لجنة التحكيم شعر بالخجل وأراد أن يختبئ في مكان ما. هكذا أحياناً يتقرّر مصير فيلم ما في المسابقة الرسمية.

لا أعتقد أن الجائزة أو النقاد أو شباك التذاكر هم الذين يقررون جودة الفيلم. التاريخ هو الذي يحدد ويقرر. ينبغي أن يمرّ على عرض الفيلم حوالي ثلاثين سنة للتيقّن مما إذا نحن لا نزال نرغب في مشاهدة هذا الفيلم كعمل فني حي ومناسب. لكن من يستطيع الانتظار ثلاثين سنة حتى يكتشف جودة فيلمه أو ضعفه؟

* كيف تعمل لجنة التحكيم؟ هل تناقش كل فيلم بعد مشاهدته؟

- لا. كلما قلّ كلامنا عن الفيلم حصل على فرصة أفضل للوصول إلى النتيجة النهائية دون فرض آرائنا الشخصية. عندما أكون رئيساً للجنة التحكيم فإنني أقترح أن ندوّن أسماء الأفلام التي تعجبنا بلا أي نقاشات. إذا توصلنا إلى اتفاق جماعي، فسوف يكون ذلك منصفاً. سوف نناقش الأفلام إذا لم نتوصل إلى اتفاق، ذلك لأن مناقشة الأفلام سوف لن توصلنا إلى اتفاق نهائي. في هذه الحالة، نحن لا نمنح الجائزة بسبب قيمة الفيلم، إنما بسبب قيمة المحكّم أو الناقد الذي يدافع عن الفيلم بشكل أفضل من الآخرين. وهذا لا يعني أن الفيلم أفضل من الأفلام الأخرى. الفيلم هنا يفوز بالجائزة لأسباب لا علاقة لها بجودته ونوعيته بل لمجرد أنه حصل على محامٍ جيد وبارع في الدفاع. لذلك أحاول تجنب النقاش بين أعضاء اللجنة في سبيل تجنبٍ المجابهة بين محكمّين لديهم قدرات مختلفة ومتفاوتة.

حتى المحكّم المعروف جيداً يمكن له أن يربك ويقهر الآخرين. هذا لا ينبغي أن يغيّر مصير الفيلم. لذلك أفضّل أن يدوّن كل عضو أسماء الأفلام التي يرشحها. في نهاية اليوم، نختار الأفلام انطلاقاً من أذواقنا وميولنا. النقاشات تولج سلسلة من العناصر الجديدة بما فيها الطريقة التي تدافع بها عن فيلم ما. هذا يمكن أن يؤدي إلى الارتياب في شرعية الفيلم.

عندما أكون عضواً في لجنة التحكيم، ويطلب مني رئيس اللجنة أن أبدي رأيي، أخبره بأن الفيلم لم يستجب لذوقي. لا أستطيع أن أخبره بأن الفيلم جيد أو سيء.. ذلك لأن لكل شخص مقاييس معتمَدة تختلف عن الآخر.

ذات مرة أعجبني فيلم ما إلى حد بعيد. عندما سألت ناقداً في باريس عن رأيه في هذا الفيلم، أبدى عدم إعجابه به. سألته عن السبب، فقال لي: "هو مصنوع بشكل جيد، أكثر مما ينبغي". لاحظ مدى الاختلاف بين مقاييسه والمعايير الإيرانية؟ لقد فهمت ما يعنيه. كل شيء في ذلك الفيلم كان مدروساً ومحسوباً، وهو لم يعجبه ذلك. نحن نراه فيلماً لا خلل أو عيب فيه، بحيث لا يمكنك أن تمسّ كادراً منه. ما نحسبه ميزة وحسنة، يراه غيرنا كشيء ضار ومؤذٍ.

لهذا السبب أتجنب المناقشة لأنها يمكن أن تفضي إلى الجدل الذي قد يغيّر مصير

الجوائز. من الأفضل النظر إلى العمل الفني من بعيد، وفي النهاية نقرر ما إذا هو يستجيب إلى ذوقنا.

على سبيل المثال، أنا أحتاج أن أصدّق الفيلم. هذا هو معياري في إطلاق حكم قيمة. إني أفقد اتصالي بالفيلم الذي لا أصدّقه. عندئذ لا أستطيع أن أستمر في مشاهدته. حتى لو ظللت جالساً، محدقاً فيه، فإن ذهني سوف ينطلق بعيداً ولن أقدر أن أتابع الفيلم. بعد أن أصدّق الفيلم، أحتاج أن أرى إذا كان من النوع الذي أفضّله.

ما هو ذوقي الآن؟ سوف أعطي الجائزة، أو أرشّح، الفيلم الذي كنت أرغب لو حققته بنفسي. هكذا أنظر إلى الأفلام، ولا يوجد لدي معيار آخر. في اختياراتنا، نواجه مشكلة مع الأفلام التي هي مبنية بشكل جيد لكنها لا تستجيب بالضرورة إلى رؤيتنا للسينما.

مقالات

مثل نقّاش يحترم جوهر الحجر

كتابة: جيلبرتو بيريز

في فيلمه الوثائقي 10 Ten on يقود عباس كيارستمي سيارته – الموقع المفضّل لديه، حسب تعبيره – ويعطينا دروساً في الطريقة التي بها يحقّق الأفلام.

هو بدأ مسيرته الفنية مخرجاً لأفلام قصيرة موجهة إلى الأطفال، ومن أفضل أعماله القصيرة الأولى كان "النظام أو الفوضى؟" الذي يتّخذ شكل درس مزدوج: الفيلم يعلّمنا بأن النظام أفضل من اللانظام أو الفوضى في السلوك ومواكبة الحياة، في الوقت نفسه يقدّم تعليمات بشأن التقنيات التي يوظفها الفيلم وعملية تحقيق الفيلم: أين توضع الكاميرا، الفترة الزمنية التي تستغرقها اللقطة على الشاشة، تأثير ذلك على الجمهور. غير أن المدرّس/ المخرج يقع في مشكلة وهو يرتّب في فيلمه النظام الذي يود أن يدعمه في الحياة، والدرس في تحقيق الفيلم ينتهي، على نحو تهكمي، بالارتياب في درس النظام.

فيلمه 10 Ten on ليس بجودة فيلمه "النظام أو الفوضى؟"، لكنه يتضمن التهكم والارتياب ذاته. كيارستمي هنا، في الغالب، يتحدث عن فيلمه "عشرة"، الذي صوّره بكاميرا فيديو ديجيتال، مثبّتاً كاميرتين صغيرتين في مقدّمة السيارة، إحداهما موجهة إلى المرأة التي تقود السيارة، والثانية إلى من يجلس إلى جوارها. كيارستمي يعتقد بأن الكاميرا الرقمية (الديجيتال) توفّر إمكانيات هائلة لفن الفيلم.

أولاً، لأنه يؤمن بأن الفيلم فن، وكاميرا الفيديو تتخلص من التقنية المعقدة، وتتيح لصانع الفيلم أن يعمل وحيداً كمبدع، تماماً مثل الكاتب أو الفنان الذي يعمل بمفرده.

ثانياً، لأن كاميرا الفيديو تخفّض، إلى الحد الأدنى، الحيل الفنية وتسمح لصانع الفيلم أن يأسر الحياة كما هي.

لكن هل حقاً كاميرا الفيديو تخدم الذائقة الفنية الشخصية للمبدع أم أنها تطمس الذائقة والمبدع لصالح الحياة الواقعية؟ لابد أن كيارستمي واع لهذا التناقض: مسيرته الفنية برمتها، قبل أن يبدأ في استخدام الفيديو الديجيتال، كانت مبنية على التناقض.

تأثير الواقعية الجديدة الإيطالية على السينما الإيرانية كان ملحوظاً في أحوال كثيرة. في محاولته لتصوير الحياة كما هي، تبنى كيارستمي الممارسة الواقعية الجديدة في أخذ الكاميرا خارجاً إلى العالم الحقيقي، واضعاً القصة وشخصياتها في موقع مادي، ملموس، مكمّل للفيلم، وموظفاً هواةً وأفراداً لم يسبق لهم التمثيل

كمؤدين.. أفراداً عاديين يجلبون واقعهم إلى الأدوار التي يؤدونها. هو قلّما يستخدم ممثلين محترفين. أما في ما يتعلّق بالحوار، فإنه يعتمد قدر المستطاع على الكلمات التي ينطقها هؤلاء اللاممثلون.

الرقابة الإيرانية، كما يخبرنا كيارستمي في 10 on Ten، تعرف جيداً أن ليس بالإمكان توقع أن يلتزم هو بسيناريو معد سلفاً. عندما يكتب السيناريو يكون قد فقد اهتمامه بتصويره، وعادةً يحيله إلى مخرج آخر. هو يفضّل أن يكتشف القصة أثناء التصوير.. أن يدعها تنمو من واقع المكان والناس. أحياناً، كما في فيلميه "لقطة قريبة" Close Up و"عبْر أشجار الزيتون"، هو يربط قصة حقيقية، يعاد تمثيلها، بالمكان الذي حدثت فيه، ويؤديها أبطالها الحقيقيون ومشاركون آخرون يمثّلون أنفسهم.

مع ذلك فإن واقعية هذين الفيلمين ليست بشفافية الواقع الذي سعت إليه الواقعية الجديدة الإيطالية.. الخاصية التي لخّصها أورسون ويلز في مديحه لفيلم دي سيكا "ماسح الأحذية" (1946) عندما قال: "الكاميرا اختفت، الشاشة اختفت، ولم يبق شيء غير الحياة".

بالأحرى هي الواقعية التي تعلن عن حيلها الفنية والتي، على نحو حيوي، تصوّر الواقع لكن لا تتيح لنا أن ننسى بأننا نشاهد فيلماً قام بتأليفه وتركيبه صانع فيلم.

كيارستمي يوحّد الواقعية والحداثة، تمثيل الحياة وتأمل الطريقة التي بها تكون الحياة ممثّلة على الشاشة. إن بطل فيلم "لقطة قريبة" هو عامل مطبعة، عاطل عن العمل، ينجح في دخول منزل عائلة ثرية عن طريق انتحاله لشخصية مخرج إيراني شهير هو محسن مخملباف. المحتال الذي يعيد تمثيل احتياله يقدّم أداءً للأداء، تشخيصاً للتشخيص. نحن هنا في قاعة من المرايا. حتى عندما نراه في لقطة قريبة وهو يقول الحقيقة، على ما يبدو، فإننا نكون واعين إلى أنه يمثّل لنا، مؤدياً دوراً في الفيلم، وإن يكن دوره الخاص. في النهاية، يظهر مخملباف ممثلاً نفسه. الشخص الحقيقي ينضم إلى المحتال الذي انتحل هويته. كلاهما حقيقي وكلاهما يمثّل، مجسديْن نفسيهما.

فيلم "عبر أشجار الزيتون" يبدأ بممثل (محمد علي كيشافرز، أحد المحترفين القلائل في أفلام كيارستمي) وهو ينظر مباشرة إلى الكاميرا ويخاطب المتفرجين في الصالة. إنه واقف في حقل. ثمة شجرة خلفه ومجموعة من النساء بثياب سوداء وراء الشجرة. وهو يخبرنا بأنه مجرد ممثل يؤدي دور المخرج. الممثلون الآخرون تم اختيارهم في الموقع.

نحن في كوكر، البلدة التي تقع على بعد حوالي 400 كيلومتر.. لا، 350 كيلومتراً، من طهران شمالاً، حيث وقع زلزال دمّر كل شيء العام الماضي. حتى الآن نستطيع أن نعتبره ممثلاً يتحدث بصوته الخاص قبل أن تبدأ القصة. لكن الآن، على عجل، تظهر

امرأة من خلفية الكادر وتقاطعه قائلةً: "الفتيات جائعات، وأمامهن طريق طويل. هل يمكننا أن نسرع قليلاً؟".

بهذه المقاطعة، يغيّر الفيلم اتجاهه برشاقة ويأخذنا إلى حالة قصصية فيها الممثل يؤدي دور المخرج. إنه لا يعود بصوته الخاص، بل في دور مخرج.. "لقد جئنا إلى هذه المدرسة، التي أعيد بناؤها، من أجل اختيار ممثلة شابة".

ثم ننتقل إلى الجانب الآخر من الشجرة (إلى ما يتضح الآن أنه صف من الأشجار.. لدى كيارستمي طريقة خاصة في مفاجأتنا بانتقال يغيّر إحساسنا ووعينا بما كنا نراه) حيث العديد من النسوة الشابات قد تجمعن على أمل الحصول على دور في الفيلم الذي يتم تحقيقه في منطقتهن. إننا نرى هنا مخرجاً، مثل كيارستمي، وهو يشتغل على تجنيد مؤدين في الموقع، دون إغفال حقيقة أن هؤلاء مؤدون رغم كل شيء.

فيما الممثل – الذي يؤدي دور المخرج – يسير بين الراغبات في العمل كممثلات، ننتقل نحن إلى زوايا معاكسة تظهر لنا استجابات النسوة تجاهه، والكاميرا تتحرك وتتوقف بينهن كما لو من وجهة نظره. هو مخرج وهمي (قصصي) لكنهن نسوة حقيقيات، من سكّان المنطقة، يرغبن في الظهور في فيلمه.. وهن، كما نرى، يؤدين دوراً في فيلمه.. "أنت تصورنا"، تقول إحداهن، وتسأله ما إذا سوف يتسنى لهن مشاهدة الفيلم على شاشة التلفزيون.

هكذا يبدو لنا أننا نشاهد عملاً وثائقياً عن ممثلات طموحات يتفاعلن ليس مع المخرج الوهمي بل مع الحقيقي وهو يحقق هذا الفيلم. بسبب تحويل اتجاهه من الوثائقي إلى القصصي (الخيالي)، فإن الفيلم ينتقل برشاقة إلى الوراء. توازنه على الحافة بين القصصي والوثائقي هو صفة مميزة عند كيارستمي.

مخاطبة الجمهور، شخصية المخرج، الفيلم داخل الفيلم، التباس الخيال والواقع: "عبر أشجار الزيتون" يمثّل الوعي الفني بالذات، حداثة أفلام كيارستمي، الطريقة التي بها تسترعي الانتباه إلى حيلها الفنية.

في كلا الفيلمين (لقطة قريبة، عبر أشجار الزيتون) القصة المأخوذة من الحياة الواقعية، والتي يعاد تمثيلها، هي قصة تتضمن فيلماً: كلما جعلنا كيارستمي نقترب أكثر من الحياة الواقعية، رغب أكثر في التسليم بتدخّل الفيلم، ليس فقط كيفية تشكيل الكاميرا والشاشة لتجربة المشاهدة عندنا، لكن كيف أن فعل تصوير الواقع يؤثر في الواقع أثناء تصويره.

"عبر أشجار الزيتون" كان الفيلم الأخير من ثلاثية كيارستمي (عن قرية كوكر وما حولها في شمالي إيران) حيث كل فيلم ينطلق من الفيلم السابق ويحيل إليه. مستهل ثلاثية كوكر هذه كان "أين منزل الصديق؟"، وهو الأكثر اقترابا من تيار

الواقعية الجديدة الإيطالية لكن، في الوقت ذاته، أبسط من أفلام هذه الواقعية وأكثرها ثراءً وغرابةً، وهو من أفضل أعمال كيارستمي.

الفيلم يستعير عنوانه من قصيدة كتبها سُهراب سيبهري (الشعر الفارسي الحديث مصدر إلهام لكيارستمي). في قصيدة سيبهري، ثمة مسافر في أرض غريبة يسأله طفل: "أين هو منزل صديقي؟". في فيلم كيارستمي، العالم مصوّر من خلال عينيّ طفل، تلميذ يعقد العزم على أن يجد منزل صديق كان قد أخذ دفتره المدرسي عن طريق الخطأ، ويشعر بضرورة إعادته إليه لأن مدرّسهم الصارم، المتزمت بشأن الواجب المدرسي، كان قد طلب من تلاميذه إنجاز الواجب في دفاترهم، وقد هدّد الصديق بطرده من المدرسة إن هو أخفق ثانيةً في أداء الواجب.

فيما هو ينطلق باحثاً عن منزل الصديق، مثل مسافر في أرض غريبة، والتي هي العالم من حوله، يصبح الصبي محور الوعي للفيلم دون أي تعطّف أو تصرّف بلطف وكياسة، بطريقة تظهر الشعور بالتفوّق، هذا الشعور الذي نعرفه جيداً كراشدين، والذي عادةً يرافق تعاطفنا تجاه الأطفال.

نحن نتقاسم الطريق ومنظور هذا الصبي الذي يواجه المتطلبات الغريبة لعالم الكبار. هو لا يتحدى هذه المتطلبات بل يرميها بالارتياب ويخضعها للاستجواب، في بحثه عن منزل الصديق، هذا البحث الذي يتحوّل إلى رحلة سبر واستكشاف للعالم، لألغازه واحتمالاته. الصبي غالباً ما يعود إلى أماكن سبق أن تواجد فيها من قبل، لكن كما قال أحد الفلاسفة، أنت لا تستطيع أن تجتاز النهر ذاته مرتين. الأماكن تبدو في كل مرّة بمظهر مختلف.

إنه فيلم عن الدهشة.. الدهشة التي تولّدها رؤية الأشياء بأعين جديدة، الدهشة التي منها وُلدت الفلسفة. إنه فيلم رائع.

بالتباين مع أسلوب المونتاج الصقيل والسريع، السائد في سينما اليوم، فإن كيارستمي يقطع اللقطات على نحو مقتصد وطفيف، مثل نقّاش يحترم جوهر الحجر. ينبغي أن يكون للقطع سبب ما.. هكذا يقول في 10 on Ten، وبدلاً من المونتاج لغرض التنويع فإنه يدع اللقطة تستمر حتى تكون هناك غاية ما في استبدالها بلقطة أخرى. هو لا يقطع إلا عندما يتوجب عليه ذلك. ثمة أناقة واقتصاد في القطع عنده. إن منظور الصبي في "أين منزل الصديق؟" معيّن ليس كثيراً بواسطة القطع أو الانتقال إلى ما يراه – إذ ليس هناك الكثير من اللقطات التي تعبّر عن وجهة نظر الشخصية، والتي تبدو لافتة للنظر ومدهشة عندما توجد – بقدر ما هو معيّن من طريق اعتناق الكاميرا طريقته في النظر.

عند موضعين يحيد الفيلم عن منظور الصبي منتقلاً إلى رجل عجوز. المرّة الأولى، في وقت مبكّر من الفيلم، نحن ننتقل إلى جد الصبي، من يفرض النظام أو الانضباط، التقليدي، ضيق الأفق، ذي الموقف غير المتعاطف مع الصبي. المرّة

الثانية، قرب النهاية، عندما ننتقل إلى رجل عجوز اعتاد أن يصنع أبواباً ونوافذ منقوشة لبيوت الأهالي، وهو الرجل الوحيد الذي يبدي رغبته في مساعدة الصبي في بحثه. الوقت هو الغسق، أول الليل، والأبواب والنوافذ التي يشير إليها الرجل العجوز تبدو جميلة فيما الإضاءة بالداخل تشعّ عبر النقوش. هذا العجوز هو مجاز لشخصية الفنان، وكيارستمي يطابق نفسه مع هذا الحرفي التقليدي.

مع أن العجوز لا ينجح في أخذ الصبي إلى منزل الصديق، إلا أنه يوفّر له، ولنا، تجربة آسرة بجمال الشفق. وهو يعطيه زهرة ليضعها داخل دفتر الصديق. الانتقال في المنظور إلى الحرفي العجوز، الذي نتابعه داخل منزله فيما الليل يحلّ والريح تهبّ، يخوّل الفيلم أن يغفل عودة الصبي إلى بيته، والذي يضفي فجاءة غامضة على صور له هناك، في محيط مألوف حيث كل شيء يبدو أنه قد تغيّر.

الانتقالات المفاجئة من غير رابط منطقي، استخدام الحذف أو الإغفال، هو أمر محوري بالنسبة للواقعية (لأن الواقع دوماً يتخطى تمثيله، بحيث أن أي تمثيل يتخلى بالضرورة عن الكثير من الواقع) وللحداثة معاً (لأن الفن الذي سوف يقرّ بوسيلته واختياراته لابد أن يعترف بما يتركه أو يسقطه) وعلى كلا الجبهتين هي محورية بالنسبة لفن كيارستمي.

الزهرة تمثّل الجمال. هبة من الحرفي العجوز، تذكير بأبوابه ونوافذه الجميلة. هي مجاز للفعل الجميل الذي قام به الصبي.. فعل الصداقة. كما لو أن الحرفي الذي اعتنى وتباهى بصنع الأشياء بالطريقة السليمة يقدّم الدعم للصبي الذي مضى مجتازاً هذه المسافات لفعل الشيء السليم من أجل صديقه.

الأخلاقية والجمالية تجتمعان معاً هنا: جمال الفعل، شيء من العمل الإنساني وجمال العمل الفني، شيء من التحقيق الإنساني، وكلاهما يحرك مشاعرنا إلى حد الإعجاب واستدعاء أفضل ما فينا.

الفيلم الثاني في ثلاثية كوكر ربما يعتبر تتمة للأول. إن فيلم "والحياة تستمر" هو بحث عن الصبي الذي خرج يبحث عن منزل الصديق في فيلم "أين منزل الصديق؟". بعد سنوات قليلة من تحقيق ذلك الفيلم، ضرب زلزال بلدة كوكر. ونرى الآن مخرجاً سينمائياً – يؤدي دوره ممثّل، هو بديل عن كيارستمي – يقود سيارته مع ابنه الصغير إلى المنطقة المنكوبة بحثاً عن الصبي الذي قام ببطولة فيلمه وشقيقه الذي أدى دور الصديق.

"والحياة تستمر" هو أكثر واقعية - وثائقي تقريباً عن الآثار الرهيبة للزلزال – وأكثر وعياً بذاته من "أين منزل الصديق؟". الرجل العجوز، الذي أدى دور الحرفي، يظهر ثانيةً.. الآن هو يحمل على كتفه ما تم إنقاذه من كسّارة مرحاض. هو لا يبدو هرماً هذه المرّة. وهو يفسّر ذلك بأنه كان في ذلك الفيلم يؤدي دوراً. وعلى الرغم من أنه يبدو فيلسوفاً إلى حد ما، إلا أنه لا يعود كمجاز لفنان بل مجرد شخص نجا من

الكارثة. والمخرج الذي يظهر في فيلم "والحياة تستمر" هو نفسه ليس فناناً بقدر ما هو كائن بشري عادي في سيارته الصغيرة يحاول أن يعثر على الصبيين اللذين ربما تحوّل منزلهما إلى أنقاض.

إذا كان فيلم "أين منزل الصديق؟" يرى الاستثنائي في العادي، فإن فيلم "والحياة تستمر" يرى العادي في الاستثنائي. الكارثة التي هي محنة عامة، عادةً تحث على محاولة إطلاق المحبة إلى المستوى نفسه، مؤدية إلى إظهار الاهتمام الذي يجعلنا نشعر بالرضا رغم المأساة.

إن فيلم "والحياة تستمر" يقدّم الكارثة ببساطة ودونما ادعاء، جالباً إياها إلى مستوى الحياة اليومية: بقايا المرحاض عند الرجل العجوز، إبريق الشاي عند المرأة الهرمة، هوائي التلفزيون الذي يتم تركيبه على قمة هضبة من أجل مشاهدة مباراة في كرة القدم، المتزوجان حديثاً وهما يبنيان لنفسيهما بيتاً، تفاصيل ما يفعله الناس للاستمرار في العيش بعد أن هلك الكثيرون. الفيلم لا يزعم شيئاً أكثر من منظور شخص غريب يبحث عن ولدين بين كل أولئك المصابين.

الفيلم ينتهي، على نحو أخاذ، بلقطات عامة، بعيدة جداً، للمخرج فيما يحاول أن يقود سيارته عبر تلال شديدة الانحدار في الطريق الذي قد يؤدي إلى كوكر.

"والحياة تستمر" هو فيلم يتخلّق ضمن "عبر أشجار الزيتون". أثناء تصوير مشهد المتزوجيْن حديثاً في "والحياة تستمر"، الشاب الذي يؤدي دور الزوج، عامل البناء الأمّي، أراد أن يجعل من الزواج الوهمي، الخيالي، زواجاً واقعياً. في فترات الاستراحة بين تصوير اللقطات، هو بعناد وبإلحاح يتودّد إلى الشابة التي تؤدي دور زوجته. تلك هي القصة الحقيقية التي يعاد تمثيلها في "عبر أشجار الزيتون"، مع الشاب (حسين) وهو يمثّل نفسه. ولأجل دور الشابة (طاهره)، تجرى محاولات اختيار ممثلة للدور في بداية الفيلم، والتي يقع عليها الاختيار للعب الدور ليست المرأة نفسها التي أدت دور الزوجة في "والحياة تستمر".. وقد نتساءل عن السبب: ربما هي رفضت أن تؤدي الدور ثانيةً مع حسين، ربما لأنها رفضته في الحياة الواقعية.

في ما يتعلق بالمخرج، فإن كيارستمي لا يريد منا أن نعتقد بأنه يتماهى أو يتطابق مع المخرج – الممثل، لهذا هو يختار لكل أدوار المخرجين، في الأفلام الثلاثة، ممثّلاً مختلفاً لكي يتجنب الإيحاء بتطابق شخصيته مع هؤلاء.

كما تحكي القصة في "عبر أشجار الزيتون"، يختار المخرج حسين وطاهره لدوري الزوج والزوجة، عارفاً بأن حسين قد سبق له أن عرض الزواج على طاهره لكنها رفضته صراحةً، وأن عمله معها في الفيلم سوف يتيح له الفرصة لاستئناف تودّده إليها. مع ذلك، وحتى مع العون الذي يقدّمه المخرج، فإن حسين لا يصل إلى أي نتيجة، ولا ينال منها غير الصمت والتجاهل التام، بالرغم من محاولاته اللحوحة

للتقرّب منها والتكلّم معها.

في النهاية، وعبر لقطة مديدة، تستغرق دقائق دون قطع، نرى من مسافة بعيدة استجابة إيجابية تصدر منها وتجعل حسين يبدو في غاية السعادة.

المصدر: Sight and Sound, May, 2005

طعم الكرز وسينما الفضول

كتابة: لورا مولفي

عباس كيارستمي، الذي هو من أكثر المخرجين حضوراً في السينما الإيرانية الجديدة، حاز على الجائزة الكبرى في مهرجان كان 1997 عن فيلمه "طعم الكرز"، متوجاً بذلك مسيرة سينمائية لقيت اهتماماً نقدياً متزايداً على المستوى العالمي، منذ العرض الأوروبي الأول لأحد أعماله في مهرجان لوكارنو 1989.

بوسع المرء أن يقول بأن سينما كيارستمي هي عن الفضول، الذي يكفل رغبة المتفرج في أن يعرف، أن يحل الشفرة، أن يفهم. كيارستمي يوجّه الانتباه إلى الطريقة التي بها ينمو الفضول بالضرورة من الشك. هنا تكون رغبة المتفرج في أن يعرف ويفهم مضاعفة ومعمّقة بفعل الإحساس الواعي بالشك حتى بشأن الحقيقة أو واقع ما يحدث. وكيارستمي يبني أحاسيس المتفرج هذه في جماليات سينماه، بحيث أن عملية الفهم (أو عدمه) تكون مركزية أكثر مما هي عرَضية أو اتفاقية.

لقطات الافتتاحية المتعاقبة، في "طعم الكرز"، توضح هذا الاستفهام المتقاطع بين الشاشة والمتفرج، مظهراً أنواعاً مختلفة من الشك. الفيلم يبدأ برجل (بديعي) يسوق سيارته الرانج روفر على مهل عبر شوارع طهران. صفوف من العاطلين عن العمل يطلون عبر نوافذ السيارة، ملتمسين عملاً ما، مثل عاهرات ينتظرن أن تتوقف لهن سيارة أحدهم.

السيارة تخرج من المنطقة، والبحث يستمر. السائق يكلّم بعض الرجال الذين يصادفهم على جانب الطريق، بينما يتجاهل البعض الآخر. رد فعل أحدهم تجاه السائق – صرفه بفظاظة، وبعدوانية تقريباً – يؤكد الشك المتزايد عند المتفرج تجاه ما ينويه السائق وما يعرضه. وعندما يقبل جندي أن ينقله السائق إلى ثكنته، المحادثة تبدو وكأنها تأخذ، على نحو ضمني، منحى جنسياً، عندما يتحدث السائق عن فترة تأديته الخدمة العسكرية، وتذكره للرفقة بين المجندين.

عندما سئل كيارستمي، في مقابلة له نُشرت في مجلة Positif، ما إذا بالإمكان قراءة مشاهد الافتتاحية كتلميحات إلى بواعث مثلية جنسية، رد قائلاً: "كنت أقصد، بالطبع، أن أخلق هذا الانطباع. إن إحداث تلميح طفيف، أو إشارة ضمنية، إلى مثل هذا الشيء، هو أمر مشوّق... أميل إلى خداع المتفرج، وجعله يجابه أفكاره أو نوازعه اللاسوية، وتخيلاته الخاصة".

لحظة واحدة من الانحراف عن الوضع السوي تتبعها، على نحو مفاجئ، لحظة أخرى. يتضح أن السائق، السيد بديعي، يريد أن ينتحر. وهو مستعد لدفع مبلغ كبير

من المال لأي شخص يساعده، وذلك بالحضور صباح اليوم التالي، إلى الموضع الذي اختاره ليموت فيه، كي يهيل التراب على جثمانه.

الفيلم يتابع محاولاته لإقناع ثلاثة من الرجال المختلفين جداً لكي يوافق أحدهم على عرضه. الأول، الجندي، يغادر السيارة على عجل، عندما يوقف بديعي سيارته كي يريه القبر. حيرته تتحول إلى فزع وإحساس بالصدمة، لذلك يهرب مبتعداً. الثاني، طالب دين، يحاول أن يثنيه عن قراره ناصحاً إياه بالعدول عن ذلك لأن الانتحار فعل شائن من الوجهة الدينية. الثالث، رجل كهل يعمل كمحنّط للحيوانات. في البداية يحاول أن يقنعه بألا يفعل ذلك لأن الحياة تستحق أن تُعاش حتى لو بسبب المتع الصغيرة التي تمنحها، وعندما يرفض الآخر، يوافق أن يساعده على أساس أن الاختيار بين الحياة والموت هو حق طبيعي.

الهيكل الأساسي للفيلم يتشكّل مع هذه المحادثات الثلاث التي يجريها بديعي داخل السيارة. لكن مع أن التحول الأول في الطابع – من التلميح إلى الجنس إلى البحث عن الموت – يؤسس ثيمة الفيلم، إلا أن المتفرج لا يزال غير مطمئن، غير واثق من طبيعة الأحداث التي تدور على الشاشة، ويجد نفسه مرغماً على البحث عن مفاتيح قد تجلب نوعاً من اليقين.

إن بحث بديعي يحمل القصة إلى الأمام لكن هو نفسه يظل مبهماً، والأسباب التي تجعله يقرر الانتحار هي غامضة، غير واضحة إلى حد أن المرء أحياناً يشك في أن بديعي – أو كيارستمي – ربما شرع في العملية كلها كتجربة اجتماعية. حضوره وشخصيته تجعلانه في وضع بعيد عن الركاب: هو ينتمي إلى الطبقة الوسطى، محايد ومتحفظ. لكنه يبدي اهتماماً بإجاباتهم عن أسئلته، والفيلم يريد أن يستنبط قصصهم وأفكارهم. الجندي الكردي وطالب الدين الأفغاني يجلبان واقعاً تاريخياً واجتماعياً إلى المساحة الضيقة التي تمثلها السيارة. لكن بما أنهما يفتقران إلى السلطة لقلب التسلسل الهرمي الاجتماعي واستجواب السائق، فإن اللغز المركزي للقصة – رغبة السائق في الموت – يكون متروكاً دون حل، ثقب أسود في فضاء السرد وتوقّع الجمهور. الفجوة بين السائق والركاب تتسع بفعل المسافة السينمائية الشكلية بينهم. لكل واحد مساحته الخاصة، إنهم لا يتقاسمون أبداً لقطة تجمع شخصين معاً.

في حواره المنشور في Positif شرح كيارستمي كيفية تحقيق اللقطات: "في الواقع، صورنا المشاهد دون أن يحدث لقاء بين الممثلين داخل السيارة. كلما تحدث ممثل في لقطة قريبة، أكون أنا في الجانب الآخر من الكاميرا لكي أرد عليه وأجد طرائق لانتزاع مشاعر وانفعالات معينة منه. كنت الشخص الوحيد الذي تحدث مع الرجل الكهل، والجندي الشاب، وطالب الدين الشاب، ولا شك أنهم تفاجأوا كثيراً عندما لم يشاهدوني في الفيلم".

مع كيارستمي نفسه وهو يحل محل السائل، فإن هذه الاستجوابات تعطي انطباعاً

بأن الفيلم وثيقة تسجل أصوات وحضور الشابين بصدقٍ اجتماعي تام، لكن ثمة إحساس بالشك لا يزال يحوم على هذه المشاهد، مقوضاً اعتقاد المتفرج. مع اللقاء الثالث، يفقد الفيلم اهتمامه بالتوثيق ويصبح متورطاً أكثر مع سؤاله التجريدي، الغيبي: "هل يحق للكائن البشري أن يزهق نفسه؟".

هنا يصبح بديعي الوسيط لتساؤل المخرج أكثر من كونه شخصية ضمن حكاية مترابطة مكسوة بزخارف الاحتمال. إن ارتياب الجمهور الآن ليس في "هل سوف يحدث الانتحار؟" بل في "هل سيصور المخرج الانتحار الذي سيحدث؟".

فيلم "طعم الكرز" تهيمن عليه الأسئلة: هناك استجوابات بديعي الدقيقة، اللحوحة. وهناك أسئلة عن شخصية بديعي متروكة دون إجابات. وهناك الأسئلة الميتافيزيقية المتروكة معلقةً في النهاية.

الشاشة تعرض في النهاية سماءً مظلمة، مع عاصفة مقبلة. القمر يمضي خلف الغيوم، والشاشة تظلم تدريجياً، وتبقى كذلك للحظات. عن هذا يقول كيارستمي: "يدرك المرء أن لا شيء هناك غير الحياة وهي تأتي من الضوء. ها هنا، السينما والحياة تندمجان في بعضهما البعض. لأن السينما، هي أيضاً، مجرد ضوء... يتعيّن على المتفرج أن يجابه هذا اللاوجود الذي، بالنسبة لي، يستحضر موتاً رمزياً".

الصورة التي أخيراً تحل محل الشاشة السوداء تُظهر الطاقم الفني وهم يعملون، الممثل همايون إرشادي (الذي يؤدي دور بديعي) يشعل سيجارة، الجنود يتمازحون على جانب الطريق.. لكن كل ذلك مصور بكاميرا فيديو حيث المنظر يتحوّل إلى جو ربيعي. في حين أن العديد من النقاد وجدوا هذا المقطع الختامي مفاجئاً، غير متوقع، ويعمل على تقويض الفيلم، إلا أنه ربما ينبغي فهمه في سياق موقف المخرج من نهايات الأفلام. مراراً كان كيارستمي يرفض ما يسميه "الحالة الوجدانية" للنهاية التي تعطي المتفرج ما دفع ثمناً له.

قصص كيارستمي تنزع إلى أخذ شخصياتها في رحلات. الرحلة، الفعلية والمجازية معاً، تصبح فضاءً للتحول الشخصي، ليس انتقالاً إلى وضع جديد في العالم أو إلى إنجاز ناجح للبحث – كما في الحكايات الشعبية التقليدية – بل إلى مستوى جديد من الفهم. في فيلمه "أين منزل الصديق؟" نتابع رحلة أحمد عبر إقليم غير مألوف متجهاً إلى قرية صديقه، ولقاءاته مع الآخرين، ولحظات خوفه في الظلام، تأخذه إلى ما وراء نطاق فهمه الأول لمهمته. الرحلة في فيلمه "والحياة تستمر" تتحوّل من البحث الفعلي عن الولدين إلى فهم أوسع لاستمرارية الحياة عبر الاضطراب الاجتماعي والفيزيائي، وربما، على نحو مجازي، عبر ووراء الثورة. في "طعم الكرز"، بحث بديعي يتخطى البحث السابق بمراحل: هنا العلاقة بين الحياة والموت منتزعة من الموقع المحدد للتراجيديا، وتنتقل أخيراً إلى ما وراء المسار الفكري الخاص بالشخصية لتواجه الجمهور مع مساراتهم. ومع أن فيلميّ "لقطة قريبة" و"عبر أشجار الزيتون" يضعان شخوصهما عبر "رحلة" تحويلية، محوّلة إلى رحلة

من خلال الفيلم، إلا أن "طعم الكرز" يواصل ثيمات البحث والتخطي المستكشفة في أفلام أقل انعكاسية ذاتياً. من جهة أخرى، "طعم الكرز" يشير إلى السينما، مستخدماً إمكانيتها المجازية لإنهاء الفيلم خارج خط القصة. والفضول، الذي قاد المتفرج مع الشخصية على طول الرحلة الفعلية والمجازية، يتعرّض للتحوّل أيضاً، إلى مستوى من الإدراك الحسي والفهم وراء نطاق الرغبة في معرفة "ما يحدث في النهاية".

العديد من أفلام كيارستمي تُظهر الانتقال بالسيارة والنظر من خلال السيارة إلى المناظر الطبيعية المحيطة. هذه اللقطات المصاحبة العامة تجذب الانتباه إلى الطريق نفسه، مانحاً حضوراً واقعياً للرحلة. لكن في الغالب، حضور الطريق يلفت الانتباه إلى شيء تشترك فيه المناظر الطبيعية والسينما. المناظر موسومة بالعامل البشري، والطرقات والدروب بوجه خاص تشهد على الحركة البشرية التي حوّلتها إلى آثار وخطوط عبر المناطق الريفية. وبينما الحياة البشرية والتاريخ قد تظهر فقط كوهْم على الشاشة، فإن هذه الآثار بذاتها هي الواقع. السينما لها علاقة مماثلة مع آثار الماضي، محتفظة بمظهر الأشياء عبر الزمن. عندما يصوّر كيارستمي الريح في أشجار الزيتون، فإن هذا المظهر الواهي للمنظر الطبيعي يكون مسجلاً.

ينبغي للمتفرج على أفلام كيارستمي أن يتذكر مبدأ الشك، اللايقين. الطريق المتعرّج الجميل الذي يظهر في ثلاثية "كوكر" كان مشيّداً عمداً لفيلم "أين منزل الصديق؟". لكن كأثر زائف، أو تخيلي، في المنظر الطبيعي، هو أصبح الآن أثراً حقيقياً وتاريخياً في السينما.

المصدر:

Sight and Sound, June 1998

فراغات ينبغي أن نملأها

كتابة: جوناثان روزنبوم

"أريد أن أعطي الجمهور تلميحاً، إشارة

ضمنية، للمشهد. إذا منحتهم الكثير

فسوف لا يساهمون بشيء من عندهم.

لكن إن منحتهم إيحاءً فحسب فسوف

تجعلهم يشتغلون معك. ذلك ما يعطي

المسرح معنى: عندما يصبح فعلاً اجتماعياً"

أورسون ويلز، 1938

الكثير من الأعمال التي قيل عنها إنها مبتكرة ومجدّدة في فن السينما، أكثر من خمسين سنة مضت، عندما شوهدت لأول مرة، اعتبرها الجمهور مضجرة أو مربكة.. عادةً لأنها بطريقة ما تعيد تحديد شكل ووظيفة السرد. عندما استخدم جان-لوك جودار الانتقال المفاجئ jump cuts في أول أفلامه Breathless (على آخر نفَس– 1959) رأى بعض النقاد في ذلك افتقاراً إلى الاستمرارية والترابط. وعندما جعل الممثلين يلقون بتدفق تضمينات واستشهادات أدبية – أحياناً تعوق مسار الشخصيات والحبكات – ظن العديد أنه يفتح الباب لدخول الفوضى والتشوش. في العام التالي، جعل أنتونيوني بطلة فيلمه "المغامرة" تختفي في الثلث الأول من الفيلم دون أن يفسّر على الإطلاق ما حدث لها، فكان رد فعل جمهور مهرجان كان، حيث عُرض الفيلم، غاضباً وأطلق صيحات الاحتجاج والاستهجان.

ولأن روبير بريسون رفض أن يستخدم ممثلين (محترفين)، ودرّب "موديلاته" (الممثلين الهواة) على الأداء بلا تعبير، تم تصنيفه كاختصاصي في إحداث الضجر، واتهموه بالادعاء والتكلّف. جاك تاتي، الذي صوّر كل شيء تقريباً في لقطة عامة وركّز على الأحداث اليومية أكثر من تركيزه على الأحداث الاستثنائية، لم يواجه مشكلة كبيرة في إيجاد جمهور واسع لأفلامه، لكن العديد من النقاد اعتبروه باهتاً ومملاً وفاتراً. وجاك ريفيت – الذي ألغى العديد من الفروقات المعتادة أو المألوفة بين الأداء "الجيد" و"السيئ"، المشهدي والسردي، الزمن الحقيقي والزمن السينمائي – سرعان ما أصبح موضع تندّر دائم بين المعلقين ضمن الاتجاه السائد، الذين تحدثوا عن أفلامه الطويلة المهلهلة، غير الملفتة.

بطرائق مختلفة، كل هؤلاء الفنانين كانوا يعبّرون عن ما يعنيه أن تكون حياً في زمنهم وعوالمهم. لكن بالنسبة لهم، لكي يقدموا لنا شيئاً جديداً، كان من الضروري أن يبعدوا شيئاً ما، شيئاً مألوفاً بشأن سرد القصة الذي يعترض سبيل المدارك الجديدة. إذا كانت الإضافات الهامة إلى فن الفيلم والتي وفّرها أنتونيوني، بريسون، جودار، ريفيت، تاتي – إضافة إلى شانتال أكرمان، كارل دراير، هاو شياو شين Hou Hsiao-hsien، عباس كيارستمي، أندريه تاركوفسكي، بيلا تار – تكون أحياناً مرئية كأشياء غير مهمة، فذلك لأننا نميل إلى جلب الأعراف أو العادات القديمة معنا عندما نذهب إلى صالات السينما. إن تكوّن العادات الجديدة بلا نزاع أو تضارب هو أمر بعيد الاحتمال. بعض المشاهدين ببساطة يريدون الاستمرار في الذهاب إلى السينما لينسوا واقعهم ومشاكلهم، ومن بين هؤلاء نجد نقاداً بارزين. لذلك هم يرفضون التخلي عن أعرافهم القديمة.

* * *

ليس هناك التفاف حول حقيقة أن أفلام عباس كيارستمي تقسم الجمهور.. هنا، وفي بلاده إيران، وأي مكان آخر تُعرض فيه. شخصياً كان رد فعلي متفاوتاً ومختلطاً عندما شاهدت أفلامه لأول مرة في مهرجان تورنتو قبل خمس سنوات. لقد اعتبرت فيلمه "أين منزل الصديق؟" كوميديا لطيفة وعادية، ثم اكتشفت أنه عميق وغامض. كذلك اكتشفت أن أفلام كيارستمي، التي أعتبرها من أكثر الأشياء روعةً وإثارةً للدهشة في السينما منذ سنوات طويلة، يجدها بعض الأصدقاء والزملاء مملةً وفارغة، بل ويمكن التنبؤ بمجرياتها. هذا جعلني أدرك أن الاعتراف بعظمة كيارستمي ليس مسلّماً به جدلاً، حتى وإن نال فيلمه "طعم الكرز" جائزة كان الكبرى مناصفةً. بعض الزملاء الذين يشاطرونني الإعجاب بهذا الفيلم يختلفون معي في النظرة إلى النهاية، فيرون بأنها تمثّل عيباً أو من الشوائب، بينما أراها كعنصر هام جعل من الفيلم تحفة فنية.

أعتقد أن الخلافات تدور بالدرجة الأولى حول محاولة معرفة السبب الذي يجعل معلومات أساسية في القصص تبدو مفقودة. أجزاء من الشريط الصوتي في بعض المشاهد تكون مكتومة. توقعات الجمهور بشأن المكان الذي تتجه نحوه الكاميرا، وما تجده، تكون عرضة للتلاعب. كما أننا نكون على مسافة بعيدة عن أجزاء محورية أو بالغة الأهمية من الأحداث، بحيث نضطر إلى تخمين أو تخيّل ما يحدث هناك.. بصرياً وسمعياً. في كل حالة، نكون مرغمين على ملء الفراغات قدر المستطاع.. وهي الفعالية التي ليست مجرد جزء من تقنية كيارستمي بل جزء من موضوعه.

* * *

الشخصية الرئيسية في فيلم "طعم الكرز"، السيد بديعي، يريد أن ينتحر، ونحن لا نعرف السبب. بل إننا لا نعرف، بعد يوم من التشاور والتحضير، ما إذا هو نجح في

ذلك أم لا. يقول البعض أن كيارستمي أهمل هذه المعلومة لأن ليس لديه ما يقوله. أنا أقول ما يناقض هذا لأن كيارستمي يتحدث معنا ومن خلالنا، يدعونا أن نتقاسم في قصة مشتركة، جماعية.. أن علينا أن نسهم في جزء من عبء ما إذا الفيلم يقول شيئاً. إذا لم نكن نرغب في التفكير بشأن الموت والحياة فإن الفيلم لن يستطيع أن يقول لنا شيئاً.

* * *

أكثر حبكات كيارستمي هي توضيحات لأفكار بسيطة، خصوصاً تلك الظاهرة في أعماله القصيرة التعليمية الرائعة، التي هي أيضاً جلية في القصص الأشبه بحكايات رمزية لأفلامه الدرامية الطويلة. في هذه الأفلام يجد المرء، على نحو ثابت، شخصية مركزية ممسوسة في عناد بإنجاز مهمةٍ ما ويحتاج إلى مساعدة الآخرين، الذين يستجيبون بانشداه أو ارتباك أو لا مبالاة أو بتقديم مساعدة ما. كل مهمة تصبح ضرباً من الرحلة الوهمية، وإصرار ومثابرة البطل هي عادة مرئية ضمن إطار هزلي.

كيارستمي يستخدم اللقطة العامة ليبعدنا عن الشخصيات وعن ما يقولونه، جاعلاً مصائر شخصياته أشبه بألغاز تجريدية، تاركاً لنا فضاءات ينبغي أن نملأها بالحدس والابتكار.

أحياناً نرى الحدث في خلفية الصورة بينما الحوار في مقدمة الصورة حيث نسمعه بوضوح. مثل تعايش المكان الخاص والعام أو تأطير المنظر الطبيعي من خلال نوافذ السيارة، فإن هذا الاندماج بين البعد والقرب هو جزء من الطريقة التي بها يعطي كيارستمي ثقلاً وأهميةً لأبسط اللحظات اليومية.

* * *

صديق لي شاهد "والحياة تستمر"، استجابةً لاقتراحي، وقد أعجبه الفيلم كله باستثناء رفض الفيلم الكشف عما إذا مهمة البطل قد أنجزت أم لا. المهمة هي البحث في قرى شماليّ إيران، المنكوبة بفعل زلزال مدمر، عن الصغيرين اللذين ظهرا في فيلم "أين منزل الصديق؟". عندما سئل عن هذا في إحدى المقابلات، شرح بأنه رغبته في إيجاد الصبيين كان شخصياً صرفاً ولتحويل تلك القضية إلى فيلم سيكون عملاً وجدانياً.. ربما سيؤدي هذا إلى نجاح الفيلم جماهيرياً لكنه سيكون خيانةً لأهدافه ونواياه.. يقول: " لا تستطيع نسيان أن أكثر من عشرين ألف طفل قتلوا في ذلك الزلزال، وربما يكون الصغيران من بينهم".

هذا يعني أن إخلاص كيارستمي للحياة كما يراها وليس لإملاءات السينما التجارية أو وقائع حياته الخاصة. الزميل الذي وجد "طعم الكرز" فيلماً "مضجراً على نحو مفرط" أبدى اعتراضه على حقيقة أننا لا نعرف شيئاً عن بديعي، على ما يراه ك-

"استراتيجية إبعاد" بالية ومبتذلة، من فرط التكرار، والتي تذكرنا في النهاية بأن ما نراه ليس سوى فيلم.

غير أن كيارستمي لا يعمل وفق هذا المنظور. لو أراد منا أن نؤكد فقط على الدوافع الانتحارية عند بديعي، فلربما قال لنا المزيد عن هذا الرجل. لكن هذا سوف يتعارض مع رغبته في جعلنا نتعاطف أيضاً مع الركاب الثلاثة، الذين لا يعرفون إلا القليل عن هذا الغريب.. مثلنا. الفيلم يهتم بورطتهم ومأزقهم مثلما يهتم بمأزق البطل.

خاتمة فيلم "طعم الكرز" تحررنا من العزلة المستبدة والظلمة التي يختبرها بديعي وحيداً في قبره. كيارستمي هنا يصور الحياة بكل تعقيدها الثري، معيداً تشكيل العناصر من الدقائق الثمانين التي مضت.

الأرض تهتز

كتابة: أدريان مارتن

في بداية الفيلم الوثائقي الرائع "عباس كيارستمي: فن العيش" (2003) للمخرجين فيرغوس دالي و بات كولينز، يقول المبدع السينمائي الإيراني:

"بالنسبة لي، الكاميرا هي تماماً كالقلم. هذا القلم يمكن أن يستخدمه الشخص العادي، أو يمكن أن يستخدمه بودلير ليبدع قصيدة عظيمة. لدينا في إيران مَثَل يقول: إذا أردت أن تصبح كاتباً جيداً، يتعيّن عليك فحسب أن تكتب وتكتب وتكتب. لذا، رداً على السؤال بشأن كيفية تنمية رؤية جمالية واضحة، يمكنني القول إن عليك أن تستمر في المشاهدة والمشاهدة والمشاهدة".

لكن تحديداً ما هي هذه المشاهدة في أعمال عباس كيارستمي؟ قبل بضع سنوات، في استفتاء أجرته مجلة Film Comment قمت شخصياً، وبلا تردد، في اختيار كيارستمي بوصفه السينمائي الذي حدّد، على نحو أفضل وحاسم، السينما في التسعينيات. وقد أضفت بعض الكلمات قائلاً: "المخرج السينمائي الذي استخدم العناصر الأكثر تواضعاً، الأكثر تقشفاً، من الحياة والمنظر الطبيعي والسينما من أجل توليد الإيماءات الفنية الأكثر راديكالية وعمقاً وتحريكاً للمشاعر في زمننا".

لكن الطبيعة الدقيقة للطريق من البساطة إلى التعقيد في سينما كيارستمي تظل غامضة، ملغزة، ويصعب تركيز البؤرة عليها. ثمة مشكلة في الإفراط في توكيد البساطة – كما لو أنه ببراءة "يجد الواقع" ثم يدع الكاميرا تدور فيما هو يغيّب نفسه كقوة خلاقة أو سلطة حاسمة – وثمة مشكلة مساوية في التوكيد على التعقيد، كما لو أن وحدها الأفلام الجيدة اليوم يجب أن تمرّ من خلال مرشح (فلتر) من الحيل المزخرفة (الباروكية) وتلتف حول التناقضات الظاهرية التقويضية. في أعماله العظيمة، الرائعة، هناك شيء يراوغنا ويستعصي علينا.

الأرض لا توجد فحسب في أفلام كيارستمي، إنها ترتعد. إنه ذلك الاهتزاز – في أثر الصدمات الضئيلة جداً، غير المدرَكة، للزلزال في "وتستمر الحياة" – المقترن بسكونية اللقطة أو حركات السيارة المطردة، المنسلة بسلاسة، إلى دوام الصور وإيقاعها، إلى الحوارات المتقلبة بين الشعور الداخلي والوضعية الخارجية في ممثليه، التي تخلق التأثير البارز لهذه السينما.

فيلمه "عشرة" فاجأ العديد من جمهوره وأعلن عن انقلاب أو انعطاف جذري جديد في مسيرته الفنية. الفيلم هو، إلى جانب أشياء أخرى، مكهرب شكلياً. مختزلاً السينما إلى عنصر أساسي مطلق من الميزانسين ذي الموضعين، ومن المونتاج

الأساسي، هو يحوّل السيارة إلى جهاز سينمائي حقيقي: ثمة زاوية من الرؤية (هامة جداً لفن السياقة) و"قطع" ملقّن بواسطة كل انفتاح وانغلاق للباب.

نحن ننسى رائحة الخطر، الخوف من المجهول، تهديد الموت الذي ينشّط عمل كيارستمي، مثل مجرى سرّي. إنه هناك في رحلة الصبي في "أين منزل الصديق؟"، هناك في الأرض الهشة، المنهارة، في "الريح سوف تحملنا". إنه قبل كل شيء هناك حيث يرقد بديعي في قبره المؤقت في "طعم الكرز".. ذلك المشهد المضاء بوميض من البرق في ظلمة الليل، بهدير الرعد، باللغز اللاذع على نحو لا يحتمل بشأن مصير هذا الرجل وما إذا سيعيش أو يموت. المشهد يقرّبنا من التجربة المطلقة للإنكار الوجودي.

كيارستمي، في أفلامه، لا يهتم إلا بما هو حاضر في العالم، العالم بوصفه كينونة يومية وفلسفية، وكيفية تسجيل ذلك الوعي، ثم تفاعلات "القصص" الكيارستمية التي تنبثق من هذا الوعي.

إنه يصوغ حكايات عن تفاعلات بفعل الصدفة، لقاءات غير متوقعة، أحاديث عشوائية والتي تغيّر، على نحو دقيق، مجرى مصائر الناس.

لقد لاحظ الناقد الفرنسي البارع ألان برغالا أن كل أفلام كيارستمي هي عن التدبير الغريب: شخص لديه مشكلة يعثر صدفة على شخص آخر يتضح - عادةً دون أن تكون لديه المعرفة أو الدراية – بأنه يحتفظ بالمفتاح الذي سوف يحل تلك المشكلة. في فيلم "عشرة"، للمرة الأولى، عملية التدبير هذه تتخذ وجهة كئيبة، لأن الفيلم يخاطب الحالات الأبوية (البطريركية) في الثقافة الإيرانية.

في فيلم "عشرة"، المرأة (مانيا أكبري) تقود سيارتها إلى الموضع الذي فيه سوف تأخذ ابنها الصغير أمين. عندما توقف سيارتها، نحن نرى من خلال باب سيارتها شاحنة منها يخرج أمين ليعبر الطريق. هناك حوار زاعق، متوتر، بين المرأة وزوجها السابق بشأن عدد الساعات التي يتوجب عليها خلالها أن تحتفظ بابنها ومتى وأين ينبغي إرجاعه. المرأة تقود سيارتها مغادرةً. بعد لحظات، نرى الشاحنة تحاذي السيارة، ونسمع كلمات ساخنة يتم تبادلها بينهما.

هذا المشهد ينسجم مع القيود الشكلية، الخاصة، التي اختارها كيارستمي في تنفيذه لفيلم "عشرة": المشاهد لا تدور خارج سيارة المرأة. كذلك يعبّر عن دور السيارة بوصفها "حيّزاً خصوصياً" تؤدي وظيفة البيت أكثر من أي مكان آخر.

إن وضع الكاميرتين داخل السيارة ليس فقط لأسر حميمية الحياة في السيارة بل أيضاً للإيحاء بحضور العين الباردة للكاميرا المراقبة.. أي نقطة التقاء العوالم الخاصة والعامة.

(المصدر: (16:9, February 2004

تأملات في فيلم "عشرة"

كتابة: رولاندو كابوتو

(1)

عباس كيارستمي لم يحجم قط عن عرض حيل السينما. فيلمه "عشرة" يتألف من عشرة أجزاء أو مقاطع. ما إن ينتهي الفيلم حتى يكون على وشك الابتداء. فيلم آخر أكثر غنى وامتلاءً سوف يتولّد في ذهن المتفرج.. هذا الذي سوف يكمل ما تركته الشاشة ناقصاً، وغير مكتمل. نوع ديمقراطي جداً من السينما والذي يترك الكثير من المساحة والحرية للمتفرج في المشاركة.

لكن ثمة مجازفة أيضاً في هذه العملية، فإذا كانت مخيلة المتفرج غير كفوءة أو ليست بمستوى المهمة، فإن الفيلم عندئذ سوف ينهار على نفسه.

(2)

في مهرجان ملبورن السينمائي تحدث كيارستمي عن كيفية تكوّن فيلمه "عشرة"، وأشار إلى أن الأجزاء، في الأصل، كانت تتمحور حول محللة نفسية تجد نفسها مرغمة، نتيجة إصلاحات تُجرى في مكتبها، على متابعة جلساتها مع المرضى في سيارتها. لكن فيما الفكرة تتنامى، اتضح إنها من بعض النواحي غير عملية، وغير ملائمة. هكذا اتخذ الفيلم منحى آخر مختلفاً، مع محافظة الفكرة الأصلية على بعض الأثر في الصورة النهائية للفيلم، إذ لا يزال هناك ذلك الإحساس الذي يعترينا فيما نشهد لحظات خصوصية جداً بين الأفراد في مكان مغلق (مثل السيارة). بهذا التغيير نجح كيارستمي في النأي عن تقديم حالات مرَضية صالحة للتحليل السريري، طارحاً – عوضاً عن ذلك – حالات هي عبارة عن تأملات في الهوية، الرغبة، الجنس، الدين.. وغير ذلك من القضايا التي تتصل بالفرد والمجتمع.

(3)

ثمة حدّة وكثافة عاطفية في الحوار بين الأم والابن. من خلال هذا الحوار نفهم اضطراب العلاقة بين الأب والأم، وانفصالهما. أيضاً تتكوّن لدينا فكرة عن عمل الأم (هي مصورة فوتوغرافية) وأسلوب حياتها. في كلام الأم نقد اجتماعي مباشر وصريح. ابنها يتهمها بالكذب أثناء إجراءات الطلاق، وهي ترد قائلة بأن النساء مجبرات على تلفيق التهم للزوج بتعاطي المخدرات أو ممارسة الإيذاء الجسدي لأن القانون لا يجيز الطلاق إلا عبر اللجوء إلى مثل هذه الأسباب.

(4)

كل مخرج كبير يخلق عالماَ، كوناَ، خاصاَ به. العوالم السينمائية مؤثثة بالأشياء، الموضوعات، الشخصيات، المناظر والتي تتكرر وتعاود الظهور من فيلم إلى فيلم. في قلب عالم كيارستمي توجد السيارة.

السيارات متفشية في الأفلام، خصوصاً في أفلام الطريق، مع ذلك بخلاف الآخرين، كيارستمي لا يقدّس الشيء، لا يبدي تعلقاً شديداً بالشيء، لا يُثقله بالرمزية – حرية، حركية وجودية، عزلة، انسلاب، هروب اجتماعي – كما في العديد من الأفلام التي فيها السيارة والطريق تكون في المحور.

السيارة بذاتها، في أفلام كيارستمي، ليست شيئاً خاصاً ومميزاً، مجرد وسيلة نقل عادية. ليست استثنائية في التصميم، ولا خارقة في الوظائف. إنها تنقل الشخصيات من مكان إلى آخر. تتخذ مسارات مختلفة فيما هي تنطلق على طول عدد وافر من الطرقات المستقيمة، المنحنية، المنحدرة، المتعرجة. السيارات، مع الطرقات والمناظر التي تجتازها، تضفي قيمة أيقونية معينة. غالباً، كيارستمي سوف يقتفي حركة استهلالية للسيارة ويحتفظ بها كموتيفة مكانية متكررة، كما في الحركة الدائرية للسائق في بداية فيلم "طعم الكرز"، مثل الفيلم نفسه فيما هو يدور حول فكرة الانتحار. أو صورة الطريق شديد الانحدار في "والحياة تستمر" التي تكون نتيجتها واحدة من أكثر اللقطات الختامية قوةً وروعةً في تاريخ السينما حيث السيارة تتقدم ببطء شديد لكن بإصرار ومثابرة، صاعدةً ذلك المنحدر الذي يبدو متعذراً اجتيازه، في محاولة للوصول إلى قمة التلة. إنه متلازم بصري مثالي مع عنوان الفيلم وروحه.. "والحياة تستمر".

ما يبدو ذا أهمية لكيارستمي ليس محطات الرحلة بل بالأحرى كيفية اجتياز الشخصية المسافة بين موضعين. الطريق الذي يُسلك، سواء أكان طولياً أو غير مباشر، صعوداً أو نزولاً، متعرجاً أو مستقيماً، يبدو أن له دلالة ميتافيزيقية.

"عشرة" هو أول أفلام كيارستمي التي لا تسمح بأي لقطات خارجية من السيارة فيما هي تنطلق في رحلتها. هنا، السيارة هي محض حاوية للشخصيات ولقصصهم، رغم أهميتها. هكذا يحرمنا الفيلم – مع أنه يعوضنا بمكافأة أخرى – من واحدة من المتع الكبيرة التي توفرها لنا أفلامه.

(5)

مع حلول عصر الفيلم الرقمي (الديجيتال)، انفتح طريق جديد أمام السينما. فيلم "عشرة" يسير ضمن هذا الاتجاه، مع فيلم الكسندر سوكوروف "الفلك الروسي" Russian Ark، كلاهما أنتجا في العام 2002. الفيلمان يتبنيان التقنية الرقمية للتغلب على القصور الملحوظ في تقنية الفيلم "التقليدي".

في فيلم "عشرة" ثمة مقاطعات زمنية، انتقالات مفاجئة بين الأجزاء، وهناك مونتاج

لكن في حده الأدنى.

كيارستمي يستخدم التقنية الرقمية كوسيلة لإعادة السينما إلى درجة الصفر، لكي يجدّد شروط الحوار بين المتفرج والشاشة.

(2003)

المصدر:

Senses of Cinema, 14.3.2009

كيف نقرأ كيارستمي

جودفري شيشاير

في أواخر التسعينيات، أجرت المجلة الأمريكية Film Comment استفتاءً ضمن الوسط النقدي، وفيه تم اختيار عباس كيارستمي باعتباره أكثر المخرجين أهميةً في التسعينيات.

في العام 1997، فيلمه "طعم الكرز" هو أول فيلم إيراني يفوز بالجائزة الكبرى في مهرجان كان. وفي العام الذي تلاه، فاز الفيلم بجائزة الجمعية الوطنية لنقاد السينما في أمريكا كأفضل فيلم أجنبي.

وفيما كان كيارستمي يحقق الانتصارات، ويبرز كواحد من أهم المخرجين في السينما العالمية المعاصرة، لم تجد هذه السمعة ما يضاهيها في وطنه (إيران). هو لم يكن من بين المخرجين المفضلين لدى الجمهور، بل كانوا ينظرون إليه كفنان نخبوي، لذلك أربكهم وأذهلهم هذا الاهتمام الغربي بكيارستمي.

إلى أولئك الذين لا يروقهم كيارستمي، وحتى الآن يرون أن ثمة مبالغة في تقديره، نطلب منهم التحقق من الترتيب الذي به يتصلون بأفلامه لأن ذلك حاسم في كيفية فهم أعماله واستيعابها. من الضروري، قبل كل شيء، مشاهدة ثلاثية كوكر بالتتابع (أين منزل الصديق؟، والحياة تستمر، عبر أشجار الزيتون) كأساس لمشاهدة أفلامه الأخرى. هذه النقطة هامة جداً. من الملاحظ أن معسكر النقاد المضادين لكيارستمي يتألف على نطاق واسع من نقاد شاهدوا "طعم الكرز"، على سبيل المثال، من دون مشاهدة أفلامه السابقة: الثلاثية و"لقطة قريبة".

الشكل المحدد للعلاقات المتبادلة في أفلام كيارستمي هو استثنائي في السينما، وكلما تم التدقيق في هذا العامل والتفكير فيه ملياً، ازداد هذا العامل أهمية. من السهل جداً أن يفهم الثلاثية أي شخص لم يشاهد أعماله السابقة، مع ذلك فمن شاهد أفلامه السابقة يعرف إلى أي مدى هي تؤثر في استيعاب المرء للفيلم الحالي.

للطرف المؤيد والمناصر لكيارستمي، أقول: لا تستخفوا بالمحيط الإيراني أو تقللوا من أهميته. هذا ينطبق على مستويين. ليس فقط أن لبعض النقاد توقاً إلى البطل إلى حد أنهم يتجاهلون نظراء الفنان المفضل عندهم من أجل أن يكون لديهم معلّم واحد يهتفون له (في رأيي، يمكن فهم كيارستمي على نحو أفضل كواحد من بين عدة مخرجين إيرانيين كبار، بدلاً من اعتباره المبدع الخارق الوحيد في عالم السينما)، غير أن النقاد، في أحوال كثيرة، يمقتون سبر معنى المرجعية الثقافية

لصانع الفيلم، مفترضين أن مرجعياتهم الخاصة ستكون ملائمة ووافية بالغرض. كمثال، في كتابته عن فيلم "طعم الكرز"، قام الناقد جوناثان روزنبوم، وهو واحد من أكثر مؤيدي كيارستمي حماسةً وبلاغةً، بعقد مقارنات بين فيلمه وأعمال أنتونيوني، ستروب، تاتي.. الخ. مشيراً إلى أنه يفعل ذلك "لأن تلك الأعمال هي جزء من عالمي ومعجمي لفهم الأفلام".

قد يكون هذا أمراً حسناً ومفيداً، وربما يختصر طريقاً طويلاً، لو أن المخرج الخاضع للبحث هو أوروبي أو أمريكي أو حتى من الشرق الأقصى، الغربيّ السمة أو الثقافة. لكن وراء حقيقة أننا لم نجد عند كيارستمي أي بيّنة على اهتمامه بالمخرجين المذكورين، ندرك أنه جاء من ثقافة "معجمها" مختلف جداً عن معجم الغرب. مع ذلك، هذا ليس أمراً مستغلقاً. غربيون من غوته إلى إيمرسون إلى روبرت بلي قد غمروا أنفسهم في الفكر والفن الإيرانيْين. هذه المغامرة المدهشة متاحة لأي شخص يحمل بطاقة المكتبة العامة. جوهرياً، كلما ازدادت معرفة المرء ببيئة هؤلاء ومحيطهم الثقافي، ازداد إدراكاً بحاجة كيارستمي ومخرجين آخرين إلى أن يكونوا مفهومين ليس بلغة أنتونيوني وتاتي، كمثال، بل بلغة فردوسي، حافظ، الرومي، ابن عربي، وشخصيات أخرى استثنائية وفاعلة تضيء معجمهم الثقافي.

في التحليل الأخير، قد تبدو أعمال السينما الإيرانية الجديدة ذات أهمية أقل بوصفها إضافة متأخرة للتقليد الباهت لسينما "الفن" الإبداعية، مما لو نظرنا إليها كفصل جديد في دراما قديمة جداً من الاحتكاك الثقافي الذي اكتسب حاجة ملحة جديدة في العقود الأخيرة. هذه مقدمة حاسمة للتحليل التالي، الذي يحاول أن يبحث في أعمال كيارستمي، ليس من منظور إيراني، لكن بلغة بعض الروابط الثقافية، غير السينمائية غالباً، التي تربط الغرب وإيران. بفعل ذلك، هذا التحليل يتبنى المجاز الإيراني المفضل للإشارة إلى زاويتين من الرؤية: إحداهما تطل من إيران نحو الغرب والحداثة، الأخرى تحدّق شرقاً نحو إيران، واثقةً من تراثها الفلسفي القديم.

المرآة الغربية

ما الذي يهدف إليه كيارستمي؟ كيف استطاع أن يتنامى من "أين منزل الصديق؟"، وهو فيلم ذو فتنة وبساطة جلية، إلى تعقيدات عالية في "طعم الكرز" و"الريح سوف تحملنا"؟

أحياناً، أولئك الذين يحطّون من قدر الفنان يمكن أن يكشفوا لديه أشياء مثيرة للاهتمام، كما النقاد الداعمين له. لقد كتب الناقد روجر إيبرت عن "طعم الكرز" فقال: "ثمة حالة يمكن استغلالها لصالح الفيلم، لكن يستلزم تحويل تجربة مشاهدة الفيلم (التي هي مضجرة جداً وعلى نحو موجع) إلى شيء مشوّق أكثر، حكاية عن الحياة والموت. تماماً مثلما يمكن تحويل الرواية السيئة إلى فيلم جيد، كذلك يمكن لفيلم مضجر أن يُوظَف في تقديم نقد سينمائي آسر".

لا شك أن العديد من رواد السينما العاديين سوف يتفقون على أن "طعم الكرز"، الذي يصوّر مواطناً من طهران، في منتصف العمر، يجوب ضواحي المدينة باحثاً عن شخص يساعده في دفنه بعد انتحاره، هو فيلم "مضجر" بسبب افتقاره إلى نوع من الحيوية الدرامية والتطابق العاطفي الحميمي، الذي نحن عادةً نربطه بالابتهاج السينمائي الغامر. بل إن هذا الفيلم الذي هو معقّد، كئيب، ومثقل بالحوار، يفتقر أيضاً إلى الدفء الإنساني والغنائية التي اتسمت بها أفلامه السابقة. مع ذلك فقد قدّم الناقد إيبرت أيضاً تحية إجلال وتقدير غير مقصودة إلى نوايا أو مقاصد كيارستمي عندما اقترح تحويل الفيلم من مضجر إلى آسر عن طريق تأويل المتفرج لمعنى الفيلم. هنا، القيمة تأتي ليس في الاختبار السلبي بل في القراءة الفعالة لما شاهده المرء، العملية التي فيها، من طريق الاستدلال والاستنتاج، يكون فهم واستيعاب المتفرج بالدرجة نفسها من الأهمية.

إن كان هذا يبدو مثل موقف مختلف جوهرياً تجاه السينما عما تعودنا عليه، فإنه ينسجم مع الكثير بشأن كيارستمي، الذي يبدي ازدراءه، أو عدم اهتمامه، بالكثير من الأفلام. ربما لا يوجد مخرج عظيم آخر أقل مشاهدةً للأفلام. ونظراً لأنه يمارس الرسم والتصوير الفوتوغرافي وكتابة الشعر، فإن كيارستمي أشار إلى إمكانية توجيه طاقاته إلى هذه الأوساط في حالة زوال السينما. قد يبدو مثل هذا الموقف ذا خصوصية في المزاج، لكنه في الحقيقة يعكس فكرة ضمنية في السينما الإيرانية.

في حين يميل الغربيون إلى رؤية السينما كشيء كامل وممتلئ، فن هو – بمعزل عن الأشياء الأخرى – مركّب من أشكال سابقة مثل الرواية والمسرح، وجدير بأن يحل محلها، نجد أن الموقف الإيراني يبدو كما لو يفترض وجود السينما في الفراغ، في الموضع حيث تتداخل مؤقتاً تلك الأشكال الفنية الأقدم وتعرض إمكانيات ائتلافها.

تصريحات كيارستمي العامة، في السنوات الأخيرة، تشدّد بشكل متكرر على نواقص السينما وطبيعتها المبنية على الأدب. عندما سئل عن التكرار في الحوار (في طعم الكرز)، هو أكّد بأنه كان يريد من تجربة المشاهدة أن تماثل تجربة القراءة، حيث فقرات أو مقاطع معينة تلقى الفهم الجيد من خلال إعادة قراءتها. في مناقشة "الريح سوف تحملنا" وطريقتها المجفّلة أحياناً في إبقاء معلومات أساسية وراء متناول المتفرج، هو توسّع في توضيح فكرته عن "الفيلم المصنوع جزئياً"، والذي اكتماله يقتضي مشاركة تخيلية (أو بدقة أكثر: تأويلية) من قِبل المتفرج.

لا شك أن "الريح سوف تحملنا" تخطى أي فيلم سابق لكيارستمي في المطالب التي يفرضها على تعاون المتفرج. قصته تبدأ مع متابعتنا لسيارة تحمل ركاباً من طهران فيما تقترب من قرية نائية في كردستان الإيرانية، حيث مهمتهم على ما

يبدو تنحصر في تصوير شعائر دفن غريبة لامرأة عجوز على وشك الموت. ولأن العجوز تتشبث بالحياة على نحو غير متوقع، فإنهم يجدون أنفسهم عالقين في مكان غريب لا يرغبون فيه.

قائدهم بهزاد يقضي وقته بين التفاعل مع القرويين ومحاولة حل إشكالية وضعه. خمس مرات خلال مسار الفيلم يضطر بهزاد إلى قيادة سيارته صعوداً إلى قمة تل مجاور لكي يتمكن من التحدث عبر هاتفه النقال إلى المسؤولة عنه في طهران. على التل، الموقع الذي يتّخذ كمقبرة، يتبادل الحديث مع رجل لا نراه يزعم أنه يحفر خندقاً. هذا الرجل لديه صديقة يلتقي بها بهزاد في ما بعد في مبنى واقع تحت سطح الأرض حيث تقدم له الحليب فيما يحدّثها عن الشعر.

مع أن مزاج البطل هو خليط من الفضول والإحباط، إلا أن الفيلم لا يخلو من الدعابة والجذل، مع تقدير للطبيعة والمواقع، والذي يتميّز به كيارستمي. مع ذلك فإن خاصية الفيلم الأكثر تميزاً هي في تعدّد مستوياته. على سبيل المثال، الغرض من زيارة الفريق للقرية يمكن استنتاجه مما يقال هنا وهناك، غير أننا لا نرى أبداً كاميراتهم أو أي علامة تدل على نشاطهم السينمائي. بل إننا لا نرى غير بهزاد فيما البقية نسمع أصواتهم فقط. إنهم من بين الـ 11 شخصاً في الفيلم الذين نسمعهم ونشعر بوجودهم لكن لا نراهم.

علاوةً على ترك العديد من مثل هذه الصلات غير مكشوفة للمتفرج، فإن الفيلم يحيل في نواح متعددة وغير مباشرة إلى إحداثيات ماضية في عالم كيارستمي المتخيّل. إحالات تفصل، على نحو محتوم، بين المتفرجين الذين ألفوا ذلك العالم والذين لم يألفوه بعد. المشهد الأول، على سبيل المثال، يُظهر سيارة الفريق الطهراني وهي تنطلق عبر مواقع كردية فائقة الجمال فيما نسمع أصوات الرجال وهم يتساءلون عما إذا كانت بعض الأشجار من المعالم التي يبحثون عنها. بالنسبة لأي شخص لا يعرف كيارستمي فإن هذا سيكون ببساطة طريقة هزلية جافة لتقديم الشخصيات ورحلتهم. غير أن هذا الاستهلال بالمزاح الاستفهامي، والاهتمام بالموقع والاتجاه والطرق والعلامات الطبيعية (الأشجار خصوصاً)، كل هذا مرتبط بأعمال كيارستمي السابقة.

في اقتراح مثل هذه الكتلة من الارتباطات، مقابل إخفاء الكثير من الصلات التفسيرية أو الدرامية القياسية، فإن فيلم "الريح سوف تحملنا" هو بعيد جداً عن "أين منزل الصديق؟" الذي يتسم بشفافية ظاهرية، مع ذلك هما يتقاسمان شيئاً ما: كلاهما يستمد العنوان من قصائد. سهراب سيبهري (أين منزل الصديق؟) و فروغ فروخزاد (الريح سوف تحملنا) هما اثنان من أكثر شعراء إيران الحديثين شهرةً. فروخزاد، التي ماتت في 1967 وهي في الثانية والثلاثين، تتميّز بكونها من أكثر الكاتبات شهرةً في تاريخ الأدب الإيراني، إضافة إلى إخراجها لفيلم سينمائي واحد هو "المنزل أسود" (1962) وهو قصير لكنه مارس تأثيراً حاسماً على مخرجين جاءوا

لاحقاً، من بينهم كيارستمي.

فيلم فروخزاد هذا، بطريقته في السرد شبه الطقسي، وتصويره لمستعمرة المصابين بالجذام، يصوغ وينمّي فكرةً محددة جداً عن "السينما الشعرية"، تلك التي تدمج معاً الشعر اللفظي الفعلي والتعامل مع بنية سينمائية مبنية على مثال الشعر. هذا الاندماج المزدوج بدوره يعكس ثنائية متوافقة في فكرة الشعر الممثّل، الذي يضم مظاهر من الشعر الفارسي (والعربي) الكلاسيكي مع مظاهر تنتمي إلى الشعر الإيراني الحديث، وهو شكل يدين بشدة إلى الحداثة الغربية (الفرنسية والإنجليزية خصوصاً).

في "الريح سوف تحملنا"، هذا النموذج الشعري، بسوابقه المزدوجة، يبدو هاماً – وجلياً بلا ريب – أكثر من أي وقت مضى. "الريح سوف تحملنا" هو الفيلم الأول لكيارستمي الذي فيه يتم الاستشهاد بالشعر مراراً. وليس مصادفةً أن الشعر الأكثر وروداً ينتسب إلى فروخزاد، الحداثية البارزة، وعمر الخيام، الشاعر الكلاسيكي ذي النزعة الحسيّة التي تبدو حديثة جداً.

إذا أردت أن تختزل كيارستمي إلى فكرة واحدة، فسوف لن تكون مخطئاً كثيراً إذا قلتَ بأنه أمضى مسيرته الفنية وهو ينمّي مرادفاً سينمائياً للشعر الإيراني الحديث. لاقتراح السبب، من الضروري أولاً أن نلاحظ أن الشعر يتخلل تعليم الإيرانيين ووعيهم، من كل الطبقات الاجتماعية، إلى مدى أكبر مما يحدث في الغرب. عندما كان كيارستمي طالباً في الجامعة، وفناناً قليل التجربة في الستينيات، كانت تلك الخلفية القديمة في اختمار محفّز: الترجمة الإيرانية للشعر الحديث بلغت ذروة انتهاك المعتقدات التقليدية، ومارست تأثيراً – على الأقل بين الشباب المتعلمين والمتحررين من الكوابح القومية – يضاهي التأثير الذي مارسته أفلام الموجة الجديدة الفرنسية والحركات الشقيقة في الغرب، أو التأثير الذي مارسه الشعر الأوروبي- الأمريكي الحديث في دوائر غربية معينة قبل ثلاثين إلى خمسين سنة.

بالنسبة لإيراني شاب في الستينيات، كان دخول سينما تستلهم وتتشرّب الروح الخلاقة لشعراء مثل فروغ فروخزاد، قلّما يعد شذوذاً أو خروجاً عن القياس. كانت طريقة محسوسة للاقتراب من وسط مستورَد من خلال مبادئ وقواعد ثقافة المرء الخاصة.

لكن الحداثة الأدبية نفسها – التي منحت سينما كيارستمي صفةً مميزة - كانت مستورَدة بشكل واسع، وهذا قد يفسّر سبب تقبّل الغرب لأفلامه بيسر. (قارن هذا بحالة المخرج بهرام بيزائي Bahram Beyzai الذي يعتبره الإيرانيون من أفضل المخرجين، والذي لم يتحمس لروائعه السينمائية إلا قلة من المناصرين في الغرب).

في الواقع، لو أراد أحد أن يشرح بواعث كيارستمي الفنية الأساسية لغربيين

مثقفين لم يشاهدوا أفلامه، فإن ثمة مقارنات مثمرة يمكن إيجادها في شعر وليام كارلوس ويليامز وماريان مور (وقد سبق لكيارستمي أن عبّر عن إعجابه بنصوصهما) أو إزرا باوند أو والاس ستيفنز، بقدر ما يمكن إيجادها في أفلام سينمائيين حداثيين مثل أنتونيوني وجودار. أياً كان تعريف الحداثة (الغربية أصلاً، الأدبية جوهرياً) فإن لها تأثيراً جلياً على إصرار كيارستمي على "قراءة" أفلامه، وخصوصاً على فكرته بشأن "الفيلم المصنوع جزئياً"، بدعوته للمتفرج المثقف، الفطن، كي يملأ الفراغات في السرد الناقص، المكثف، غير المباشر.

لقد وجد كيارستمي في السينما مكانه الخاص، الحلبة الموازية حيث يستطيع أن يبني عالماً خصوصياً من المعنى المتصل بالكون الأدبي لكن دون أن يغمره.

محاولته لأن يكون "لامنتمياً"، ومتصلاً مع ذلك، لخلق لغة سينمائية - شعرية تصبح على نحو متزايد مرنة وشخصية دونما سقوط نحو حالة من الإبهام النرجسي: هذه الديناميكية قد دفعت إلى الأمام مسار مسيرته الفنية، وارتباطها بالتوكيد الكلاسيكي والجرأة التجريبية يشي بالخاصية اللافتة لأعماله.. الوعي بكونها وحدة كاملة عضوية حيث كل فيلم متصل بالآخر، وهي كلها تشارك في نمط يعدّل، ويعيد تشكيل، نفسه مع كل عمل جديد.

ما الذي يعنيه أي فيلم يحققه كيارستمي؟ المعجبون به سوف يخبرونك بأن أفلامه هي غير عادية في كونها تعني أكثر مما تفشيه مضامينها الأدبية الظاهرية. فيلمه "أين منزل الصديق؟" ظاهرياً يبدو مجرد حكاية صبي يحاول أن يعيد دفتر صديقه، مع ذلك هناك إحساس جلي – خصوصاً عند المتفرج الذي يتحلى بالصبر – بأن دلالة الفيلم تمتد إلى مسائل عميقة جداً. إنها ببساطة ليست مسألة مجاز وغموض حذر، بل يعكس بالأحرى فهماً فارسياً للمعنى الرمزي يختلف، من نواح حاسمة، عن طريقتنا.

في الغرب، الرمزية كانت عملياً مترادفة مع بلوغ الفيلم الفني الحداثي الذروة في الستينيات.. أفلام وظفت فهماً للرمزية يشبه ذلك المستخدم في حل ألغاز قصيدة إليوت "الأرض الخراب" في دروس الأدب الإنجليزي. العلاقة بسيطة جوهرياً: كل حدث على سطح السرد كان رمزاً ينقل فهم المتفرج إلى مستوى آخر غير مدرَك، حيث المؤلف يعيّن موضع المعنى "الحقيقي" للحدث تقريباً مثل كنز مدفون.

بالمغايرة مع ذلك، في الفهم الفارسي الذي تقترحه أعمال كيارستمي، الأحداث التي تطفو على سطح الفيلم هي، بأي معنى، غير حقيقية أو غير كافية. المعاني الرمزية المتضمنة هي ليست مقتصرة على مستوى واحد بل توجد في وقت واحد على عدة مستويات. والمبدع لا يخلق هذه المعاني بقدر ما يرتب الفضاءات والحالات لها. المعاني تخلقها الطاقات والميول التأويلية عند المتفرج.

في "طعم الكرز"، البطل الميال إلى الانتحار يجري حوارات مع ثلاثة رجال، أحدهم

جاء من كردستان، والآخر من أفغانستان، والثالث من أذربيجان الناطقة بالتركية. في مهرجان كان، حاول بعض النقاد اشتقاق إفادة سياسية من تعيين هذه الهويات الجغرافية، الأمر الذي سبّب إرباكاً لكيارستمي الذي لا يتعامل مع مثل هذا الترميز الأدبي أو اعتماد الشعارات.

المرآة الشرقية

الصقل السينمائي لأفلام، مثل أفلام كيارستمي، يقدّم لنا إيران كوزموبوليتانية، مدنية، غير أكليركية: صورة نعيّن هويتها بيسر بما أنها مماثلة، على نحو مرْض، لصورتنا. مع ذلك فإن الافتراض بأن مثل هذه الأفلام لا تتضمن مسحة فلسفية ودينية أعمق، يعني أن نبقى مثبّتين انتباهنا على تأملنا الخاص. ما الذي نعرفه، أولاً، عن الإسلام؟ حتى الأكثر اطلاعا من بين الغربيين، وهذا افتراض موثوق، لا يعرفون شيئاً عن الشيعة. الإيحاء لهم بأن هذا الرافد من الإيمان الإسلامي يحتوي على نظام مركّب جداً، قديم وواسع، من التفكير السري النخبوي، يعني تقديم إيران كما تبدو للكثيرين كمعتنق جديد ومفاجئ للدين.

لحسن الحظ هناك أدلاء. سيد حسين نصر، آنيماري شيميل، وليام شيتيك، فريثجوف شاون، وآخرون قاموا بسبر الأبعاد الفلسفية للإسلام بتفصيل آسر. لكن لربط الشيعة وإيران وعلم الجمال والتفكير الغربي، ليس هناك من هو أكثر فصاحة وتحفيزاً من الخبير في الشؤون الإيرانية، الفرنسي هنري كوربن (1903 – 1978) الذي مؤلفاته تشمل ذلك الشيء النادر: بحث منوي يُعد أيضاً أدباً روحانياً عميقاً. من بين مؤلفاته العديدة: الجسد الروحي والأرض السماوية: من إيران المزدينية إلى إيران الشيعية، الرحلة والرسول: إيران والفلسفة، وحيداً مع الوحيد: المخيلة الخلاقة في صوفية ابن عربي، رجل الضوء في الصوفية الإيرانية، ابن سينا والسرد الرؤيوي.

مع أن التيار الإيراني في الفكر، الذي استكشفه كوربن، يتطابق بشكل عام مع الصوفية – اللب النخبوي للإسلام – إلا أن منابعه تمتد إلى الزرادشتية وبلاد فارس القديمة. وفي حين أنه ظل تياراً أساسياً في الشيعة وإيران حتى يومنا، فإن ما يمكن أن يعتبر أجزاءه الرئيسية نجده في العصور الوسطى، وليس مصادفةً أن يحدث ذلك قرب الوقت الذي شهد وصول التقاليد الفلسفية/ العلمية للإسلام والغرب إلى مفترق طرق فاصلة، حيث سلك الغرب الطريق الذي سوف يؤدي إلى المادية العقلانية بينما سوف يتجه الفكر الإسلامي إلى التأمل اللاعقلاني والإيمان.

تلك الأجزاء تشتمل على أعمال اثنين من المفكرين الفرس العظام: أبو علي بن سينا، المعروف في الغرب بابن سينا (المتوفى في 1037) والذي لكتاباته تأثير كبير دام طوال مرحلة القرون الوسطى. وإضافة إلى أعماله في الطب والعلوم، اقترح ابن سينا التوسع في الفلسفة الشرقية، هذا المشروع الذي تبناه وحققه في ما بعد شهاب الدين السُهْرَوردي (توفى 1191)، المجهول نسبياً في الغرب.. وهذا هو

السبب الذي جعل كوربن يكرس وقتاً طويلاً له في محاولة لإنصافه وتعويض النقص.

لا ابن سينا ولا السهروردي كانا من الزاهدين. مشبّعيْن بفلسفة أرسطو، كلاهما اكتسب العلم والثقافة على نحو واسع في زمن لم يرسم بعد الحدود الفاصلة، القاطعة، بين دراسة الجسد والروح، دراسة هذا العالم والآخر. ذلك العالم "الآخر"، عالم الروح والكائنات اللامادية، سماه كوربن "مملكة المتخيل" (أو بالعربية: عالم المثال) وقد حدّد هويته بوصفه النطاق القائم بين عوالم الشكل الصرف والمحتوى الموجود. ولأنه المكان الذي ترشح فيه "أحداث الروح"، فهو يكمن خارج الزمن.

في حين أن كيارستمي هو شاعر المكان بامتياز، فإن الطريقة التي بها يبيّن فيلم "الريح سوف تحملنا" حقله الهرمي هي ذكية على نحو استثنائي. عندما يمشي بهزاد نحو منزل المرأة العجوز المحتضرة، فإنه بالكاد يبدو كما لو ينحدر إلى الأسفل، تماماً كما تبدو قمة التل أعلى من سقف المنزل الذي يقيم فيه. واقع أننا لا نزال نفهم موقعاً باعتباره يقع في الأسفل، على نحو قاطع، والموقع الآخر يقع في الأعلى، يُظهر إلى أي حد تكون مثل هذه العلاقات لها صلة بقراءة الذهن للمكان أكثر مما هي مسألة مكان فيزيائي فعلي.. إذ إن كل الاتجاهات والنقاط الدائرية هي رمزية على نحو يتعذر اختزالها.

عنصر التحويل من طريق الفهم يربطنا بالتأويل الإسلامي أو التأويل الروحي: شكل من أشكال القراءة التي، في اقتفاء عبارةٍ أو نص رجوعاً إلى أصله (الديني)، فإنها تعيده على نحو فعّال إلى ذلك المعنى الأسمى. ها هنا مرة أخرى الإحساس بالعودة العمودية.. تلك التي يمكن أيضاً أن تأخذ الشكل الجانبي، على حد تعبير كوربن، من "هجرة" تعود إلى "مشرق الفكرة الأصلية والمخفية". في هذا، التأويل يربطنا أيضاً بعبارتين تتمم إحداهما الأخرى، وتبدوان أساسيتين لسينما كيارستمي بما أن استهلالهما هام ومكمّل للتفكير الشيعي: "الظاهر" (الخارجي، المرئي.. كذلك، النص القرآني) والباطن (الداخلي، المخفي أو المحجوب.. المعنى السرّي).

لماذا تبقى 11 شخصية من شخصيات فيلم "الريح سوف تحملنا" مخفية، غير مرئية، طوال الفيلم؟ لو تعقّب المرء المعاني الرمزية الكامنة لهذه الخصوصية حتى الحقل التاريخي العميق فلربما وجدها تتقاطع على نحو محتوم مع مفاهيم "الإمام المنتظر"، والاحتجاب الأصغر والأكبر، التي هي لم تكن حاسمة للإيمان بالأخرويات (كالبعث والحساب) والعدل الاجتماعي عند الشيعة فحسب، بل كان لذلك أيضاً تأثير عميق على التاريخ الإيراني الراهن. مع ذلك فإن النقطة المباشرة والفورية هي أن مثل هذه القراءات ليست ضرورية بما أن تناظر "الشعر الحديث" عند كيارستمي – خفاء الشخصيات يعني إغراء الجمهور بالمشاركة التخيلية – يوفر تفسيراً وافياً بالتأكيد وإن بدا عادياً بعض الشيء، وربما ناقصاً عن عمد.

الشيء اللافت بشأن طريقة تعامل فيلم "الريح سوف تحملنا" مع المعنى هو في وضع الباطن، الخفي، في مقدمة الصورة. أفلام كيارستمي الأخرى تستفيد من

الانتقالات الفجائية "الشعرية" بينما هنا الأمر يختلف تماماَ: الأعراف مبعثرة، دواخل الأشياء تنقلب إلى الخارج، والأجزاء الخارجية تنقلب إلى الداخل.. إلى حد أن التأويل النخبوي يكون مطلوباً على نحو ضمني. إنه الفيلم الأول لكيارستمي الذي يكشف عن اتصال بيّن وصريح مع الشعر، كما أنه الأول الذي يتضمن تلميحات مفرطة إلى الدين.

القرية، التي لا تشبه قرية كوكر في أفلامه السابقة، هي جوهرياً فكرة تجريدية والتي توجد لإعطاء البطل حقلاً عمودياً وراء العالم الاعتيادي المألوف.

في تعليقات ودعابات بهزاد نجد الدلالات الدينية. عندما يسأله الصبي الدليل، طالباً منه العون: ما الذي يحدث يوم القيامة؟ يجيبه بهزاد: "الأخيار يذهبون إلى الجحيم، والأشرار يذهبون إلى الجنة". هذه الإجابة تزعج الصبي لكنها أيضاً تحاكي فهمه الخاص بصورة مضحكة.

في البرية، بعيداً جداً عن المدينة، حيث دوماً تمارَس شعائر المعرفة، ينال بهزاد حرية الاقتراب أو الوصول إلى العمودي، وبالتالي فرصة الصعود الحقيقي. مع ذلك هو مرتبك وفاقد لحس المكان والزمان. حواليه ثمة تلميحات أو إشارات ضمنية تربط هذا الحقل بالنبي إبراهيم والنبع الملغز الذي يدعى زمزم، بالنبي يوسف والبئر، بيعقوب وسلّمه، بالسرداب أو الكهف (الغار) الكوني الذي يتكرر في التصوف الإسلامي، والأكثر أهمية من كل هذا، المعراج، الصعود المادي للنبي محمد. لكن بدلاً من هذه العلامات المتاحة أمامه، فإن بهزاد لا يبالي إلا بهاتفه الجوال: رسول الأرض المستوية، المنبسطة، الملئ بالعيوب والنواقص. رحلاته المتكررة إلى أعلى التل هي أشبه بـ "معراج" صوري، ناقص، والذي يجب أن يتكرر المرة تلو الأخرى لأن بهزاد لم يفهم أي طريق يفضي إلى الأعلى، أو أين يمكن العثور على الصوت الحقيقي للمرجع.

ما نشاهده هنا ليس دراما عن الفهم فحسب، إنما عن النيّة أيضاً.. العوامل التي تتشابك بشكل حاسم. المعضلة الأساسية: رغم أن بهزاد يرى نفسه كراصد/ مراسل محايد، هو في الواقع "يعمل لصالح الموت" في توقه إلى موت المرأة العجوز (الذي سوف ينهي مهمته، ويحرّره من القرية). بتعبير آخر، هو لم يواجه طبيعته الخاصة ومغزى نيّته. الفصل الأخير من الفيلم يقدّم هذه القضايا في تصعيد رمزي. في آخر رحلاته إلى أعلى التل، يشهد بهزاد انهيار الخندق دافناً الرجل (الحفّار) بالداخل. هنا، في لحظة، هو يدرك أن كل شيء يتوقف عليه، فينطلق بأقصى سرعته ليستدعي الناس من أجل إنقاذ الرجل. عند عودته إلى موقع الحادث، يلتقي بطبيب كهل يأخذه ليساعد المرأة المحتضرة، مؤكداً بذلك تحوّل النيّة الحادث بفعل إدراكه.

هذا الطبيب هو نفسه البرهان الحقيقي لذلك التحوّل ونتاجه. شخصية رئيسية في المخطط الرمزي للسرد الرؤيوي، إضافة إلى أساطير وحكايات شعوب العالم. هو

الدليل، الصديق، الذات السماوية، أو بالتعبير الذي يستخدمه كوربن للرابط بين الكون الزرادشتي والكون الشيعي "ملاك كينونة المرء". في الواقع، هو يحدد هويته في المقطع الأول من القصيدة التي يستشهد بها، بعد أن يردف بهزاد على دراجته النارية: "إن كان ملاكي الحارس هو ذاك الذي أعرفه، فسوف يحمي الزجاج من الحجر". عندما يقوم الاثنان برحلتهما الثانية على الدراجة عبر موقع طبيعي خلاب، يعلّق بهزاد قائلاً: من المفترض أن تكون الجنة أكثر جمالاً، فيرد الطبيب قائلاً إن أحداً لم يعد قط ليؤكد هذا الاعتقاد، ثم يستشهد بقصيدة لعمر الخيام يحث فيها القارئ أن يتجاهل وعود الآخرة، مفضّلاً الحاضر.

في عدد من المشاهد نلاحظ أن بهزاد يبحث عن حليب طازج، البحث الذي يضم كما يبدو العطش الحقيقي والمعنى المتضمن للإحباط الجنسي. في آخر الأمر، هو يحصل على حليبه بالذهاب إلى حظيرة تحت الأرض، حيث صديقة حفّار الخندق (التي لا نرى وجهها) تحلب البقرة بينما بهزاد يلقي أشعار فروخزاد، من بينها تلك التي استمد منها الفيلم عنوانه، القصيدة التي تدمج الشغف الحسي والحنين الصوفي. في هذه اللحظة، يمكن للحليب أن يرمز بجلاء إلى التغذية، أو إلى الجنس، أو إلى "حليب الحنان الإنساني"، أو حتى المعنى الذي قدّمه حديث للنبي محمد عندما سئل عن معنى الحليب في الحلم فقال: "المعرفة". وفي توظيف كيارستمي، ليس ثمة أي تناقض بين الجنس والمعرفة.

أفلام كيارستمي، رغم توفر حس الدعابة والفتنة الحسيّة، إلا أنها ذهنية أكثر مما هي عاطفية. ومع أن فيلماً مثل "الريح سوف تحملنا" واثق من إمتاع حلقة النخبة من السينمائيين (حتى أولئك الذين يفهمون القليل من الدلالة الخفية) إلا أنه ليس العمل الذي يمسّ الشغاف ويحرّك المشاعر، وقد يحسب هذا كإخفاق حتى من قِبل مشاهدين يرون فيه دفقاً صوفياً، أعمق، من المعنى.

على أية حال، هذا هو خيار كيارستمي. ربما يوماً ما سوف يوحّد العاطفي والرمزي، ويحقق فيلماً يفتن القلب بالطريقة التي تفعلها قصائد الرومي أو "منطق الطير" للعطار. أما الآن، فإن أعماله تعد نقداً ضمنياً ورفضاً لأغلب الأفلام التي تتاجر بالتطابق، والحسية والتنفيس. ما تقترحه أفلام كيارستمي الشعرية على نحو متزايد هي "سينما التأمل".

المصدر:

Cineaste, vol.xxv. No. 4, 2000

صدر للكاتب أمين صالح

المؤلفات الأدبية:

- هنا الوردة.. هنا نرقص (1973)
- الفراشات (1977)
- أغنية أ. ص. الأولى (1982)
- الصيد الملكي (1982)
- الطرائد (1983)
- ندماء المرفأ، ندماء الريح (1987)
- العناصر (1989)
- الجواشن (مع: قاسم حداد) (1989)
- ترنيمة للحجرة الكونية (1994)
- مدائح (1995)
- هندسة أقل، خرائط أقل (مقالات) (1997)
- موت طفيف (2001)
- رهائن الغيب (2004)
- والمنازل التي أبحرت أيضا (2006)

المؤلفات السينمائية:

- السينما التدميرية (ترجمة) (1995)
- الوجه والظل.. في التمثيل السينمائي

(ترجمة وإعداد) (2002)

- النحت في الزمن: آندريه تاركوفسكي

(ترجمة) (2006)

- حوار مع فلليني (ترجمة) (2007)

- الكتابة بالضوء (مقالات في السينما) (2008)

- عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي

(ترجمة وإعداد) (2009)

Table of Contents

صدر للكاتب آمين صالح